

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMAGINAIRE DE LA MARCHÉ DANS LES *ILLUMINATIONS* D'ARTHUR RIMBAUD

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

AUDREY GAUTHIER

NOVEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à :

Ma famille, ma tribu, pour l'appui et l'affection
Ma sœur, pour les mots d'encouragements
Félix, pour l'inspiration, la passion et l'imaginaire
Oli D., pour l'amitié et la motivation
Luc, pour la générosité, la patience et la rigueur imposée
Josée et Michel pour le soutien moral et l'attention
Arthur, démon familial

Dédié à :

Tous les marcheurs...

TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé.....</i>	<i>1</i>
<i>Introduction.....</i>	<i>2</i>
<i>Chapitre 1</i>	<i>8</i>
<i>La figure du marcheur dans les Illuminations</i>	<i>8</i>
1.1 Le marcheur – créateur d'espace :	9
1.2 La figure du marcheur mystique :	23
1.3 Le profil social du marcheur :	31
<i>Chapitre 2</i>	<i>45</i>
<i>La thématique du départ : l'élan de la marche.....</i>	<i>45</i>
2.1 L'élan du départ et le mouvement diluvien : Une analyse du poème d'ouverture des Illuminations « Après le Déluge » :	46
2.2 Le départ comme point de rupture et d'engagement :	50
2.3 L'instant du départ – la temporalité des Illuminations :	61
<i>Chapitre 3</i>	<i>73</i>
<i>Analyse des corps en marche dans les Illuminations</i>	<i>73</i>
3.1 La marche des corps physiques :	75
3.2 La marche des corps célestes :	85
3.3 La marche du corps poétique :	95
<i>Conclusion.....</i>	<i>104</i>
<i>Bibliographie.....</i>	<i>107</i>

RÉSUMÉ

Les poèmes des *Illuminations* d'Arthur Rimbaud sont traversés par l'imaginaire de la marche qui se forme à partir des réseaux d'images qui insufflent le rythme de la prose. La figure du marcheur est à la fois locuteur passif devant un monde en marche et personnage en acte dans les territoires mouvants et les paysages poétiques des *Illuminations*. La marche est toujours sous-entendue dans les thèmes abordés par le poète, elle est un mouvement qui s'incarne dans un corps. Le recueil est mis en marche par le mouvement des corps, par le rythme scandé de la prose et par les nombreuses figures de promeneurs qui sillonnent l'espace. Le périple des *Illuminations* est à la fois vécu et rêvé, il donne lieu à des départs et à des fuites hors de tout lieu, complètement situé dans l'espace et dans la durée.

Marche du monde, marche des corps, marche à l'écriture, le présent mémoire propose une lecture interprétative des *Illuminations* qui s'organise en trois chapitres, le premier mettant en perspective les diverses figures du marcheur présentes dans le recueil, le second retraçant les références au corps en marche dans les textes et le troisième explorant les nombreux départs et impulsions qui précèdent toute marche dans les *Illuminations*. Le but étant de retrouver la relation entre la marche et l'écriture à travers les textes des *Illuminations*.

INTRODUCTION

Publiées pour la première fois en 1886 dans la revue *La Vogue*, les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud ont été le flambeau du mouvement littéraire symboliste de la fin du 19^{ème} siècle. C'est à Félix Fénéon que l'on doit la récupération des textes qui composent les *Illuminations*. C'est aussi ce dernier qui en a déterminé l'ordre : « Il s'agissait de retrouver le manuscrit des *Illuminations*. Verlaine l'avait prêté pour qu'il circulât, et il circulait. Au dire de Verlaine, ce devait être dans les environs de Le Cardonnell qu'on pouvait trouver une piste sérieuse; c'était vague; heureusement Fénéon, consulté par moi, se souvint que le manuscrit avait été aux mains de M. Zénon Fièvre [...] »¹. Le périple de la marche est inscrit dans l'histoire même du recueil. On doit à André Guyaux la dernière édition des *Illuminations* dans la Bibliothèque de la Pléiade qui transforme l'ordre des poèmes selon les récentes découvertes et analyses des manuscrits. D'autres critiques ont souhaité remettre les poèmes de ce dernier recueil dans l'ordre voulu par Rimbaud et non celui établi par les éditeurs de *La Vogue* :

La part de l'organisation du recueil a été sous-estimée et on peut désormais revenir à l'étude de l'agencement, en sachant que pour les pages 1-24, ce n'est pas à des rédacteurs d'une revue, une décennie après la publication des poèmes, que l'on doit imputer les enchaînements, mais bien à Arthur Rimbaud.²

Retrouver cette numérotation des poèmes faite par Rimbaud donne une nouvelle direction à l'analyse du recueil. L'analyse qui suit s'inspire de la forme et du rythme du recueil pour enfin s'occuper des thèmes et de la poétique des textes en y décelant les traces de l'imaginaire de la marche. La versatilité du recueil montre que le phénomène de la marche est toujours présent malgré la forme et l'organisation des textes.

¹ Gustave Kahn, *Symbolistes et Décadents*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 56.

² Steve Murphy, *Les Illuminations manuscrites : Pour dissiper quelques malentendus concernant la chronologie et l'ordre du dernier recueil de Rimbaud*, <http://www.histoires-litteraires.org/les%20articles/artmurphy.htm>.

L'idéal rimbaldien serait de lire et même d'écrire en marchant afin de fusionner la mobilité du corps à celle de la création poétique et de la réception de l'œuvre :

Il faut lire Rimbaud, le relire bien sûr, mais surtout en ne demeurant pas sur place. Sa lecture sera ambulatoire ou ne sera pas. Elle ne sera poétiquement possible et efficace qu'à la condition expresse d'éviter la sédentarité, de ne pas se réfugier dans l'espace tranquille et rassurant du bureau. Lui-même ne conseille-t-il pas à son ami Delahaye de « beaucoup marcher et lire » ? « Lis ceci en marchant », lui précise-t-il. Toujours lire Rimbaud en se déplaçant, en transit, en passavant³.

Le narrateur du recueil est décrit par Rimbaud comme un marcheur de condition : « Je suis le piéton de la grand'route » (« Enfance IV »). La poésie comme la marche sont des méthodes de perception du monde qui s'ouvrent à travers une direction, un rythme, un corps et une impulsion qui doivent être chaque fois renouvelés. Rimbaud en faisant de la marche un moteur de création et en mettant en scène des personnages de la route s'inscrit dans la longue tradition des déambulateurs, péripatéticiens et autres promeneurs du monde littéraire :

Plus encore : c'est un lien réel, d'ordre métonymique, qui rapproche la littérature et la marche. On pourrait rappeler, indifféremment, les longues promenades de Hugo, Flaubert, Rimbaud, Mallarmé, ou les déambulations citadines de Balzac, Baudelaire, Nerval. La promenade, à Paris ou à la campagne, seul ou à plusieurs, participe des rituels auctoriaux et, surtout, de la création littéraire – comme une sorte informe d'avant-texte, d'après-texte ou de péri-texte.⁴

Le lien entre l'écriture poétique et la marche remonte à l'antiquité alors que les penseurs péripatéticiens sous l'égide d'Aristote pensaient la poétique en marchant dans l'allée de leur école. Depuis, les penseurs et les poètes ont souvent vu dans la marche une méthode de réflexion et de contemplation du monde. Que l'on pense à Montaigne, Rousseau, Nerval, Baudelaire, Goethe, Wordsworth, ou encore Whitman – la marche s'inscrit dans le corps de l'écrivain déambulateur et devient un moteur de création, un rythme instinctif ou

³ Alain Buisine, « Pour un Rimbaud à marche forcée », *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique, actes du colloque de Chypre*, Tallandier, Paris, 1992, p. 22.

⁴ Alain Vaillant, *La crise de la littérature – Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, p.177.

une façon d'errer qui s'inscrit dans le style. L'écriture poétique est un geste comme la marche qui s'accompagne d'un départ, se prolonge dans le mouvement du corps et se dirige vers un lieu qui, une fois traversé, devient espace - donc des liens se tissent entre la marche et l'écriture, la marche et la lecture, mais aussi entre la marche et la création. En effet, le marcheur est un créateur d'espace dans les *Illuminations*, il passe à travers les lieux - il est toujours dans un temps passé ou à-venir. La route est semblable aux contraintes et aux embûches (les déséquilibres et les angoisses) auxquelles le poète est confronté au cours de la création d'une œuvre originale. Le lien entre la marche et l'écriture est étrange et paradoxal :

Comme je vois la chose, il y aurait deux phases dans la démarche de l'écrivain déambulateur, une première qui le mènerait, par fascination, à tout fouiller du regard, à tendre l'oreille, à ouvrir la main, à sentir, mais à retenir sa parole, si pressée de relater, d'exprimer; et une seconde étape, inverse de la première, où il conviendrait lui-même à retenir son ardeur, à laisser le lieu venir à lui et à laisser aller ses mots.⁵

Sans proposer une réflexion sur la façon dont Rimbaud a pu écrire les *Illuminations*, ce mémoire propose de chercher dans le texte les traces de l'imaginaire de la marche dans le recueil. Cherchant les empreintes du marcheur, une attention particulière sera portée aux images, aux figures et au sens de chacun des poèmes afin de mettre en lumière une clé de lecture pour les *Illuminations*. Considérant les nombreuses lectures possibles de ce recueil qui a déjà été hautement étudié et commenté par la critique, il serait faux de dire que jamais la marche n'a été abordée par la critique rimbalienne, toutefois, ce mémoire est consacré exclusivement aux *Illuminations* et s'intéresse à l'imaginaire de la marche et à tout ce que cela évoque. Les *Illuminations*, par leurs proses, leurs thèmes et leurs rythmes, se rapprochent plus de l'imaginaire de la marche que de la course effrénée ou de la danse bachique qui animent la *Saison en enfer* ou encore de la danse sautillante et comptée des poèmes versifiés.

L'imaginaire de la marche s'incarne d'abord dans les personnages qui sont représentés tels des marcheurs dans un espace mobile. Elle est présente dans les perceptions

⁵ André Carpentier, «Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain», *Les écrivains déambulateurs - Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, dir. André Carpentier, Alexis L'Allier, Montréal, Figura, 2004, p. 53.

et les sensations décrites par un locuteur en marche qui s'avance vers l'horizon dans un paysage urbain ou champêtre. Elle est aussi présente dans le genre même du poème en prose : « C'est la terre, le sol, le lieu solide, le plan sur lequel piétine la vie ordinaire, et procède la marche, cette prose du mouvement humain ⁶ ». Valéry émet l'idée que la prose peut être comparée à la marche et au mouvement du corps humain. La marche comme la poésie des *Illuminations* est une action qui prend corps dans l'instantanéité du mouvement. Des itinéraires se déploient à travers le système des *Illuminations* comme autant de trajets piétonniers traversés par des figures de marcheurs présents dans les descriptions du recueil. Le rythme du recueil est parfois saccadé comme dans la marche où un pas vient contrecarrer l'autre et entre les deux s'interpose un fragile moment de déséquilibre et de chaos. La marche dans les *Illuminations* est une véritable expression de la liberté, elle permet un « réenchantement de la durée et de l'espace ⁷ » qui permet de saisir l'instant sous tous ses angles dans la simultanéité des images. Elle est aussi la nostalgie d'un temps passé, car elle est toute présente dans la distance. Elle cherche l'ailleurs par-delà les risques et les difficultés rencontrées sur la route par la rencontre avec l'autre et la confrontation avec le monde – la marche dans les *Illuminations* est au cœur du projet de création, au carrefour de l'écriture.

La division en trois chapitres permettra de traiter le sujet de manière exhaustive : le premier chapitre retrace dans les textes les figures de marcheurs littéraires ou historiques présents dans les *Illuminations* et leurs intertextes, le deuxième se concentre sur le geste et la temporalité que représente le départ – élan de la marche; et le troisième et dernier chapitre met en relief les divers corps en marche dans le recueil. Sur le plan théorique, ces trois chapitres combinent l'anthropologie de la marche, les réflexions sur l'imaginaire de l'espace et du mouvement, les théories sur le genre particulier de la poésie en prose, les théories sur le rythme et la poétique et, bien entendu, les études critiques qui portent sur les *Illuminations* et sur Rimbaud. Le mémoire est aussi basé sur quelques études qui portent sur les déambulateurs, promeneurs et autres marcheurs de l'histoire littéraire.

⁶ Paul Valéry, « Philosophie de la danse » (1938), dans *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », éd. Nrf, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403. Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication : dans *Conferencia*, 1^{er} novembre 1936.

⁷ David Le Breton, *Éloge de la marche*, éd. Métailié, Paris, 2000, p. 19.

Passant du nomade, au mystique, au marginal, au promeneur, au flâneur, au fugueur et au simple piéton des rues, la figure du marcheur dans les *Illuminations* est composée de plusieurs influences historique ou littéraire – il s’agira de mettre en lumière les diverses figures du marcheur présentes dans les *Illuminations*. Il sera donc nécessaire de trouver les divers intertextes et analogies qui permettront de cerner les caractéristiques propres à chacune des figures qui se manifestent dans le recueil.

Le départ – comme fuite vers l’ailleurs et volonté de renouvellement – est un instant isolé dans le temps. Nous verrons comment le départ organise la temporalité du recueil autour de l’élan du départ. Nous allons aussi mettre en lumière les nombreux départs dans les *Illuminations*, qu’ils soient formels ou thématiques. Moment autant physique que psychologique, le départ crée une obliquité dans le recueil qui rappelle le geste du corps dans la célérité du mouvement.

Suivant le départ vient le mouvement du corps dans le périple de la marche – il sera donc question de la façon dont les corps se mettent en marche dans le texte. Notre analyse se concentrera sur trois types de corps en marche qui apparaissent de manière récurrente dans le recueil : les corps physiques liés à la matérialité du monde; les corps célestes comme les astres et les dieux liés à la vision d’un ailleurs rêvé; et le corps du texte – qui compose l’architectonique et le rythme des *Illuminations* en se fondant sur la cadence de la marche.

En ayant séparé l’analyse en trois chapitres, nous espérons avoir fait un panorama des *Illuminations* en ayant abordé les principales caractéristiques de la marche; prouvant ainsi que l’imaginaire de la marche s’inscrit dans le corps du texte des *Illuminations* et offre une perspective générale du recueil sans toutefois en laminer le contenu.

*

Trois éditions seront utilisées pour ce travail :

- Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, éd. Forestier, préface de René Char, 342p.
- Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Paris, Flammarion, 1989, éd. Steinmetz, 221p.

- Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, éd. Guyaux.

Afin d'alléger la lecture du mémoire, nous avons choisi d'intégrer les références (le titre du poème, la référence et le numéro de page) des *Illuminations* directement dans l'espace du texte au lieu de notes de bas de page.

CHAPITRE 1

LA FIGURE DU MARCHEUR DANS LES ILLUMINATIONS

Le marcheur dans les *Illuminations* est un créateur d'espace qui traverse les lieux et les relie entre eux par son passage. Il est aussi un mystique qui entame une quête entre le réel et l'onirique et enfin un marginal qui établit une distance volontaire avec le monde afin de mieux l'observer et le comprendre. Le locuteur des *Illuminations* est le premier marcheur, l'instance qui va à la rencontre des nombreuses figures de marcheurs qui défilent à travers les poèmes.

Plusieurs personnages arpentent les *Illuminations* – qu'ils soient anamorphiques, surnaturels, ou communs comme les habitants d'une campagne ou les citadins d'une ville étrange – ils circulent dans les lieux qui défilent dans le recueil : « [...] que ce soit les innombrables voyageurs, piétons, passants, vagabonds, touristes naïfs qui paraissent à chaque page – le symbole [du voyage] est clairement privilégié et possède une valeur thématique⁸ ». La figure du marcheur apparaît de façon disparate au fil du recueil puisque les personnages qui peuplent les textes des *Illuminations* semblent se trouver dans un va-et-vient constant qui reproduit la célérité du mouvement de la marche.

Ce chapitre servira à mettre en parallèle les divers habitants de la route esquissés par des descriptions subtiles dans les poèmes : « Ainsi chaque personnage – et Rimbaud a mis en scène tout un monde – est disséminé en une série de portraits partiels, d'instantanés, d'images décalées que la recherche devra dans chaque cas synchrétiser.⁹ » Que ce soit des figures simplement évoquées par certains traits ou des personnages précisément nommés, l'espace des *Illuminations* est peuplé de marcheurs qui ont chacun leur itinéraire et c'est à travers leur regard que l'on perçoit les horizons du recueil. Plusieurs figures de marcheurs ont marqué

⁸ Marie-Joséphine Whitaker, *La structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1972, p. 14.

⁹ *Ibid.* p. 25.

l'imaginaire de la littérature – que ce soit le marcheur primitif, le nomade, le randonneur, l'explorateur, le promeneur des champs et des bois ou le piéton des villes :

Ce que nous appelons la déambulation littéraire, bien qu'elle prenne place davantage dans la modernité urbaine, n'est pas née d'hier et s'inscrit dans une tradition de la marche – qu'on parle de promenade, de flânerie, de dérive ou d'errance – que l'on retrouve chez des écrivains comme Rousseau, Thoreau, Baudelaire, [Rimbaud], Cingria et Fargue, pour ne nommer que quelques-uns des plus importants.¹⁰

Il s'agira dans ce chapitre de mettre en évidence les diverses figures de marcheurs évoquées dans le recueil, de les replacer dans leur contexte historique et d'analyser la forme qu'ils prennent dans l'imaginaire des *Illuminations*.

1.1 Le marcheur – créateur d'espace :

Pour débiter notre analyse de la figure du marcheur, nous allons nous concentrer sur l'aspect créateur du marcheur des *Illuminations*. Parcourant l'espace, le marcheur est un symbole d'action, de transformations liées au devenir de tout un cosmos. Chaque phrase est comme un pas, une avancée dans le territoire des *Illuminations*. L'effet est donné, le je poétique s'étonne de chaque signe et de chaque structure qui semble se présenter à lui dans l'espace :

J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit. (« Aube », Steinmetz, 1989 p. 85)

Le marcheur s'élève dans le décor et voit s'éveiller autour de lui les éléments qui le constituent. La vision du marcheur recrée les formes du monde dans lequel il évolue et cette manœuvre poétique est présente dans plusieurs textes du recueil. C'est précisément ce qui occupera la première partie de ce chapitre.

¹⁰ Alexis L'Allier, « La déambulation, entre nature et culture », *Les écrivains déambulateurs, poètes et déambulateur de l'espace urbain*, dir. d'André Carpentier et Alexis L'Allier, Montréal, UQAM, coll. Figura no. 10, 2004, p. 14.

Pour Bachelard, le marcheur est : « l'homme de l'ascension ¹¹ », celui qui se dresse dans l'espace afin d'accomplir un périple dont lui seul connaît la destination. Figure de l'ascension d'abord parce qu'il adopte la station verticale et ensuite parce qu'il progresse dans un lieu donné. Le marcheur est un être de terre et d'air – les pieds sur le sol et le visage au vent.

Comme chaque marcheur qui dans un lieu donné établit son propre itinéraire et son propre rythme, le sujet poétique dans chacun des poèmes suit son propre parcours : « Le marcheur fait ses propres règles en se déplaçant dans le temps et dans l'espace [...] ». ¹² Or, le temps et l'espace dans les *Illuminations* sont complètement orientés par le point de vue du locuteur qui passe à travers les images comme un marcheur à travers les lieux. Le lieu est constamment perçu à travers les yeux d'un locuteur qui est à la fois observateur et créateur de l'espace :

L'éclairage revient à l'arbre de bâtisse. Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent. La muraille en face du veilleur est une succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques. – Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences. (« Veillées II », Forestier, 1999, p. 227.)

Le poème progresse rapidement d'abord par l'utilisation de la parataxe qui entrecoupe chacune des propositions de la phrase. Les « élévations harmoniques » et la muraille donnent un effet de hauteur aux décors du poème. La dernière phrase continue l'effet ascensionnel du poème par l'utilisation des adjectifs indéfinis « tous » et « toutes » qui désignent les caractères et les apparences multiples des individus dans une foule. Le poème débute par « deux extrémités » et se termine avec une masse indéfinie de personnages qui occupent tout l'espace comme les pas des marcheurs dans un lieu sont autant de trajectoires éphémères et invisibles qui créent de l'espace. Or, selon Michel de Certeau, l'espace est un lieu qui s'anime par le mouvement des marcheurs qui s'y déplacent : « En somme, l'espace

¹¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le livre de Poche, 2007, p.170.

¹² *Op.cit.*, p. 41.

est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par les marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit¹³». Rimbaud fait des mises en abîme en décrivant des lieux poétiques qu'il met en pratique par les yeux d'un locuteur qui semble parcourir ce lieu. Ainsi, le lieu décrit semble être pratiqué par une voix narrative et le lieu poétique devient un espace lorsqu'il est pratiqué par la lecture du poème :

Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives chargées de dômes s'abaissent et s'amointrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de mesures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges. (« Les ponts », Guyaux, 2009, p. 300.)

Le lieu immobile qu'est le pont est complètement investi par les marcheurs et devient un espace vivant et pratiqué. Le titre même du poème évoque ce lieu pratiqué : « Le mot, comme le texte, est vraiment "en pleine activité", pour reprendre l'expression heureuse et juste qu'a proposée Jean Hartweg pour l'ensemble des *Illuminations*¹⁴». Dans les *Illuminations*, l'espace est saturé d'une multitude de trajectoires :

À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les milles rapides ornières de la route humide. Défilé de féeries. En effet : des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes ; – vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine ; – Même des cercueils sous

¹³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

¹⁴ Pierre Brunel, *Éclats de la violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 292. Citant Jean Hartweg, « *Illuminations* : un texte en pleine activité », dans le numéro spécial Rimbaud de la revue *Littérature* no. 11, octobre 1973, p.78-84.

leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires. (« Ornières », Guyaux, 2009, p. 301.)

Les « mille rapides ornières » indiquent les traces laissées par plusieurs véhicules. Les véhicules et les animaux deviennent des personnages avançant ensemble comme une troupe de nomades dans ce décor féérique. Le cadre du poème formé par l'« aube d'été » à droite et le « talus » à gauche forme lui aussi une ornière entre laquelle un espace se déploie – puisqu'un espace est ce qui se tient entre deux lieux ou entre deux lignes. La vue des traces laissées par un véhicule fait naître tout un espace dans l'imaginaire du locuteur qui se tient à la frontière de ces lieux. Un simple élément aperçu dans le réel permet au marcheur de recréer tout un monde par son imaginaire.

Dans le poème « Aube », les objets et les lieux s'animent à son passage comme si le paysage qui se dévoilait peu à peu sous son regard était une création qui émanait de celui-ci :

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruits.

La première entreprise fut dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom (« Aube », Forestier, 1999, p. 228.)

Le décor s'anime au pas du marcheur qui voit naître un souffle (« les haleines vives et tièdes ») puis une voix (« une fleur me dit son nom »). Le souffle évoque la respiration cadencée du marcheur comparé au rythme poétique – la voix de la « fleur » est la parole poétique mise en image. La marche dans les *Illuminations* a le pouvoir d'insuffler la vie à des objets inanimés : « [...] le poète fait savoir que c'est bien à la marche qu'il attribue le merveilleux pouvoir de re-création ¹⁵ ». Les objets qui prennent vie permettent à l'espace poétique de se constituer et de devenir un cosmos en lui-même. Un cosmos toujours en train de se constituer autour de la figure du locuteur. Par la mise en mouvement des objets, le

¹⁵ Jacques Plessen, *Promenade et Poésie, l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris, Mouton et cie, 1967, p. 320.

défilement des lieux qui s'enchaînent, la création se meut dans l'espace. La fin du périple (ou du rêve) se termine dans un lieu et dans un temps définis :

L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi. (« Aube », Forestier, 1999, p. 228.)

Entre le lieu pratiqué (le bas du bois) et le temps défini (le réveil de midi) – l'espace est recréé. La fin du poème coïncide avec la frontière de cet espace imaginaire qui a été mis en mouvement par le pas du marcheur.

Aussi, nous voyons dans les *Illuminations* la tendance de Rimbaud à amalgamer les paysages et les cultures par des suites d'énumérations. L'effet est le même, mais à plus grande échelle : au lieu de faire revivre les éléments d'un paysage restreint (entre deux ornières), le locuteur rassemble des lieux géographiques éloignés dans un même espace. Le marcheur des *Illuminations* traverse dans un même espace poétique des lieux qui dans le réel pourraient difficilement être atteints dans un même périple :

L'aube d'or et la soirée frissonnante trouvent notre brick au large en face de cette Villa et de ses dépendances, qui forment un promontoire aussi étendu que l'Épire et le Péloponnèse ou que la grande île du Japon, ou que l'Arabie! (« Promontoire », Steinmetz, 1989, p. 99.)

Le promontoire offre une vue panoramique de tous les coins du monde. Le « brick », navire à deux mâts, semble offrir au marcheur un moyen d'enjamber les lieux et les territoires instantanément. Il devient la continuité de son corps qui lui permet de percevoir le lointain comme le ferait un promontoire pour un randonneur. L'organisation de la syntaxe imite le défilement du décor et la reconstruction constante du point de vue d'un individu en mouvement : « La tendance de Rimbaud à autonomiser les constituants de sa phrase fait que celle-ci ne se prête pas bien à une analyse en termes d'ordre des mots. Elle correspond davantage à des processus cognitifs de thématization et de construction de points de vue¹⁶ ». Les énumérations des lieux agissent comme autant de points de vue possibles sur l'espace. L'échafaudage d'un thème ou d'un point de vue est vécu de manière interne dans le recueil

¹⁶ Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris, Corti, 2002, p. 392.

par le regard que porte le locuteur sur l'espace qui l'entoure. Les objets et les lieux eux-mêmes semblent se déplacer sur la carte géographique tellement le rythme du poème est rapide et expéditif. Aucun lieu n'est fixe dans le recueil, ils apparaissent constamment en mouvement ou en mutation dans l'amalgame de lieux géographiques réels. Rimbaud n'invente pas des noms de lieux, il utilise de véritables noms de pays et de villes afin de recréer le territoire des *Illuminations*. Les lieux géographiques énumérés en série évoquent les destinations offertes à la vue du marcheur qui se tient au centre de ce carrefour des possibles. Destinations passées ou à venir, elles défilent les unes à la suite des autres comme des points de repère ou des bornes qui délimitent cet étrange territoire :

Ce sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys
et ces Libans de rêve ! (« Villes II », Guyaux, 2009, p. 301.)

L'Alleghany, région de l'est des États-Unis, et le Liban, état du Proche-Orient, ont pour point commun les chaînes de montagnes qui les caractérisent. Ces noms de régions qui existent réellement sur la carte du monde agissent comme des grands comparants pour créer cette nouvelle géographie. Rimbaud juxtapose la construction des villes et l'élévation des montagnes dans une même phrase. Ces noms propres montrent comment le réel devient un référent en poésie dans la construction d'une imagerie qui se base sur le réel afin de recréer un espace vraisemblable qui dérive vers un ailleurs rêvé. L'espace poétique englobe tous ces territoires géographiques et ainsi permet au marcheur-locuteur de traverser le monde en une seule enjambée.

Les cultures et tous les mythes se rencontrent à travers la marche des *Illuminations* :

La cascade sonne derrière les huttes d'opéra-comique. Des girandoles
prolongent, dans les vergers et les allées voisins du Méandre, – les verts et les rouges
du couchant. Nymphes d'Horace coiffées au Premier Empire, – Rondes Sibériennes,
Chinoises de Boucher. (« Fête d'hiver », Forestier, 1999, p. 230-231.)

Le défilement des lieux et des personnages que le locuteur semble apercevoir soudainement ajoute à cet empressement de tout voir et de tout absorber des expériences de la route. L'espace des *Illuminations* est à la fois créé et vécu par le sujet poétique :

Des routes bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets, et les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damas damnant de longueur, – possessions de féériques aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies, propres encore à recevoir la musique des anciens – et il y a des auberges qui pour toujours n'ouvrent déjà plus – il y a des princesses, et si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres – le ciel. (« Métropolitain », Forestier, 1999, p. 232.)

Le sujet poétique recrée tout un itinéraire marché à travers l'espace poétique, il évoque : la fatigue, le voyage, la distance à parcourir, les auberges, et les astres du ciel qui l'accompagnent. Le poème commence par évoquer la ville de Damas et des cultures diverses comme la région allemande de la Rhénanie et le Japon et se termine dans l'illustration d'un projet de randonnée : « et si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres – le ciel ». Par l'imaginaire, des lieux éloignés peuvent être parcourus dans un trajet : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination ¹⁷ ». Le « je » poétique des *Illuminations* réalise aussi des tableaux à partir de l'amalgame de paysages urbains et champêtres qui sont traversés par des personnages qui apparaissent tels des passants qui habitent l'espace et créent le mouvement.

Les personnages qui apparaissent dans les *Illuminations* sont en continuité avec le paysage qui les entoure :

À ma sœur Louise Vanaen de Voringhem : – Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. – Pour les naufragés.

À ma sœur Léonie Aubeis d'Ashby. Baou – l'herbe d'été bourdonnante et puante. – Pour la fièvre des mères et des enfants.

À Lulu, – démon – qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. Pour les hommes! – À madame ***.
(« Dévotion », Steinmetz, 1989, p. 106.)

¹⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970, p. 17.

La « cornette bleue » de la première femme saluée dans le poème est comme une vague montante pointant l'horizon de la « mer du Nord » et les naufragés qu'elle a emportés. Le tableau est complet, une femme se tient debout au large de la mer dans un décor nordique bleuté. Le deuxième personnage féminin nommé est associé à « l'herbe d'été bourdonnante et puante », un décor estival, les prés, les foins ont été fauchés et l'odeur est infecte à cause de la chaleur. La maladie a gagné les femmes de cette région. Encore une fois ici des lieux géographiques éloignés se rapprochent dans l'espace poétique et ne deviennent qu'un seul paysage mis en mouvement par l'élan du marcheur qui les traverse.

Dans les *Illuminations*, la nature devient un prétexte pour l'élaboration d'une vision poétique, d'une rêverie qui se profile spontanément devant les yeux du marcheur qui découvre le territoire : « Chacun de ces quatre personnages [Brahmane, Madame***, Général, Hortense] entièrement symboliques détermine le décor dans lequel il est situé ; des bribes de dialogue peuvent se rattacher à lui, chacun de ses gestes déclenche des résonances profondes.¹⁸ » Le marcheur et la nature fusionnent jusqu'à devenir par le langage poétique et l'imaginaire un seul et même organisme :

D'un gradin d'or, – parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, – je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures.

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau.

Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses. (« Fleurs », Forestier, 1999, p. 229.)

Ici, la transformation d'un amas de fleurs combinée à la description de métaux et de pierreries dans la nature semble devenir un être vivant : « je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelure ». Le regard du sujet rimbaldien sur la nature est une vision d'un autre monde, celui d'une reconstruction imaginaire d'observations

¹⁸ Marie-Joséphine Whitaker, *La structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1972, p. 29.

réelles. Par l'utilisation d'un vocabulaire descriptif et parfois scientifique pour nommer les phénomènes, Rimbaud tend à l'objectivité de la poésie, mais les amalgames qu'il élabore par les nombreuses énumérations déforment l'espace pour la reconstruire dans une nouvelle perspective imaginée. La figure du marcheur des *Illuminations* s'inspire du promeneur de Rousseau par cette relation avec la nature et dans cette façon de la percevoir dans toutes ses spécificités et dans toutes ses métamorphoses. Puisque le paysage est toujours subjectif, il doit être perçu par un sujet qui le découvre à mesure de son pas :

Le site ne devient paysage qu'*in visu*; il ne se donne à voir comme « ensemble » qu'à partir d'un point de vue, et le foyer de cette vision ne peut être qu'un sujet. Le paysage se distingue ainsi de l'étendue, objective, géométrique ou géographique. C'est un espace perçu et/ou conçu, donc irréductiblement subjectif.¹⁹

Perçu dans l'instant de la marche, l'espace recréé par le marcheur est en constante transformation, il s'étend vers l'horizon qui recule devant la vision du marcheur-locuteur. Les limites du cadre poétique deviennent infinies, elles s'éloignent vers le lointain. Certains points de vue des *Illuminations* sont parfois irréguliers :

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte. (« Enfance III », Steinmetz, 1989, p. 56.)

Le marcheur qui s'avance dans le paysage voit la ligne d'horizon reculée et l'espace ouvert devant lui. Le paysage est fendu comme s'il était aperçu dans le reflet d'un lac ou d'un marcheur qui ferait de la ligne d'horizon sa propre perspective. Le marcheur créateur d'espace est toujours à la lisière du monde qu'il est à même de découvrir. La ligne d'horizon qui s'étend au loin définit l'espace comme une limite toujours appelée à être dépassée :

Du fait de ces renvois indéfinis de perspective en perspective, le monde se propose à nous non comme une totalité dont il serait possible de prendre une vue

¹⁹ Michel Collet, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, éd José Corti, 2005, p. 13.

d'ensemble, mais comme un infini dont le point de fuite recule sans cesse au-delà du regard.²⁰

Pour le marcheur en mouvement, l'horizon est comme un point de fuite qui s'éloigne constamment :

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant. (« Enfance IV », Steinmetz, 1989, p.57.)

Le sujet poétique doit lutter constamment contre l'oppression de cette distance et de ce devenir toujours lointain – la destination est loin et la fatigue du voyage se fait sentir. Un paradoxe s'installe donc dans les *Illuminations* entre le rapprochement des lointains dans l'espace du poème et la ligne d'horizon qui recule constamment dans l'image. La volonté du locuteur d'amalgamer les lieux, les phénomènes et les paysages dans l'espace poétique est une lutte constante contre l'horizon fuyant comme s'il voulait y joindre les distances afin de saisir le monde totalement :

Le haut étang fume continuellement. Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc ? Quelles violettes frondaisons vont descendre ? (« [Phrases II] », Forestier, 1999, p. 219. Soulignons que le titre n'est pas de Rimbaud, il s'agit d'une phrase isolée du manuscrit qui a été titré par Louis Forestier.)

Dans ce passage, la ligne d'horizon est évoquée par le « couchant blanc » dans lequel se dresse le personnage marginal de la sorcière, autre marcheuse que le locuteur rencontre sur son chemin. Les questionnements du sujet font intervenir les couleurs du ciel dans le couchant et les verbes utilisés (« fume » - « va dresser » - « vont descendre »), créent du mouvement sur la ligne d'horizon. Le point de fuite sur l'horizon des *Illuminations* est toujours repoussé par des effets de langage puisque l'espace perçu recule toujours devant les yeux du marcheur. Le paysage et la ligne d'horizon forment les contours de l'espace de la route qui s'étend au travers des *Illuminations* – limites contre lesquelles le marcheur qui s'incarne dans l'espace doit lutter constamment.

²⁰ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, p. 24.

Le locuteur des poèmes des *Illuminations* doit transgresser les limites qu'il s'est lui-même fixées afin de recréer un nouvel espace dans chaque image :

Un souffle ouvre des brèches operadiques dans les cloisons, – brouille le pivotement des toits rongés, – disperse les limites des foyers, – éclipse les croisées.
(« Nocturne Vulgaire », Steinmetz, 1989, p. 87.)

Le souffle ouvre une brèche et la disperse puis il y a éclipse – disparition. L'espace créé est une ouverture qui éclate en des milliers de sens et repousse ainsi les limites de ce foyer, de cette vue focalisée dans le cadre du poème. Ce jeu entre la création et la transgression d'espace sans cesse repoussée engendre du mouvement – entre le pas assuré et les déséquilibres de la marche :

Rimbaud les fabriquant, a pourvu la société d'objets inédits qui n'ont pas simplement une valeur esthétique (ce ne sont ni des émaux, ni des camées, ni des trophées, ni des stalactites), mais une force de communication, d'intersignes. Ils assurent une quatrième dimension dépassant les mesures de la logique rationnelle et de la géométrie commune. Cette percée, elle se fait dans le langage. Temps, mais surtout espace sont strictement utilisés en vue d'une transgression.²¹

Chacune des *Illuminations* a sa propre cadence et son espace créé anéanti puis reconstruit par le locuteur en marche au rythme de ses pas. Pris individuellement, les poèmes des *Illuminations* sont des parcours en eux-mêmes qui sont marqués d'un itinéraire de lieux amalgamés, de paysages en mouvement, d'horizons lointains et d'espaces en éclosion.

Les textes du recueil sont reliés les uns aux autres par des réseaux sémantiques et thématiques. Des séries thématiques s'esquissent par les titres mêmes des poèmes. Les poèmes intitulés « Enfance », « Vie », « Jeunesse », se regroupent autour de la thématique des souvenirs liés à l'enfance du locuteur. Les poèmes « Ville », « Villes I », « Villes II », « Métropolitain » abordent tous le thème de l'urbanité et de la modernité et les poèmes « Mystique », « Barbare », « Antique » et « Conte » évoquent un retour à l'antiquité et à un certain barbarisme dans un décor onirique ou féérique. Ces liens autotextuels agissent tels des

²¹ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, « Préface » de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 1989, p. 22.

sentiers cachés, des directions à prendre à travers l'ensemble des poèmes. L'autotextualité forme des réseaux de sens dans le recueil comme des sentiers que le lecteur peut emprunter : « Les relations entre les textes sont parfois bien plus complexes, fonctionnant comme un réseau de signaux dont le sens se trouve dans la perception de ce réseau aussi bien que dans les appariements spécifiques que le lecteur peut identifier ou créer ²² ». Le lecteur devient lui-même un marcheur dans le texte des *Illuminations*, un créateur de liens et de sens. Cette mise en abîme transforme le lecteur en marcheur qui recrée l'espace à travers le lieu des *Illuminations* et qui à son tour, à la suite du créateur d'espace qu'est le locuteur du recueil, s'engage dans la découverte de ses lieux et de sa géographie :

Sur la pente du talus les anges tourment leurs robes de laine dans les herbages
d'acier et d'émeraude.

Des prés de flammes bondissent jusqu'au sommet du mamelon. À gauche le
terreau de l'arête est piétiné par tous les homicides et toutes les batailles, et tous les
bruits désastreux filent leur courbe. Derrière l'arête de droite la ligne des orient, des
progrès.

Et tandis que la bande en haut du tableau est formée de la rumeur tournante et
bondissante des conques des mers et des nuits humaines,

La douceur fleurie des étoiles et du ciel et du reste descend en face du talus,
comme un panier, contre notre face, et fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous.
(« Mystique », Forestier, 1999, p. 227-228.)

L'espace est incurvé par la formation d'un territoire accidenté par bonds et par courbes – l'ondulation des collines, le roulement des flammes, le houlement des mers et l'arc du ciel comparé à un panier inversé –, mais ce paysage n'est visible qu'à travers la vision du locuteur. Tout le poème est en marche – prolongeant le mouvement bondissant du sujet poétique. Le sujet est positionné dans le décor, mais il n'est jamais nommé – il est une foule, un peuple, un « nous » qui se trouve au cœur d'une superposition de plans définis par des arêtes latérales (de gauche et de droite, de devant et de derrière). Le marcheur dans les

²² Steve Murphy, « Interprétation et autotextualité (Les *Illuminations*) », *Stratégies de Rimbaud*, Paris, éd. Honoré-Champion, 2004, p. 453.

Illuminations nomadise à travers les lieux, accompagné de la douceur accueillante des étoiles qui lui servent de guide. Le marcheur des *Illuminations* apparaît aussi comme un barbare :

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,
Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques;
(elles n'existent pas.)

Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la tête – loin des anciens assassins – (« Barbare », Forestier, 1999, p. 232-233.)

Le locuteur utilise le *nous* commun à tout un peuple qui traverse un paysage inexistant dans un lieu et un temps qui demeurent indéterminés. Habitant l'espace, luttant contre l'immobilisme de la vie sédentaire, le marcheur des *Illuminations* a certaines caractéristiques du nomade. Pour les nomades, la ville représente la permanence du lieu et l'immobilisme de l'homme alors que la steppe incarne le renouveau constant. Les espaces ouverts permettent aux nomades de s'y déplacer sans repères autres que les astres et les variations du territoire. Le pouvoir du nomade réside dans le fait qu'il est continuellement en circulation dans le vaste espace, ainsi il n'est pas de mur qu'il ne peut confronter, pas d'obstacles à son passage. Comme l'air, il puise sa force sur le mouvement. Les grands empires nomades s'étendaient grâce à des hordes de guerriers qui se dirigeaient d'un lieu à un autre afin de conquérir le territoire et les richesses d'un royaume :

Le nomade, lui, s'étale dans l'horizontal épanouissement de l'homme à la surface de la Terre : il faut détruire la ville [...] Cette destruction est essentiellement subversive. C'est la forme même de la subversion. Le « barbare » ne détruit pas la civilisation. Il passe au travers : elle est un obstacle à la translation infinie²³.

La figure du marcheur en tant que créateur d'espace dans les *Illuminations* naît d'une volonté de transgression des limites afin d'atteindre la ligne d'horizon comme une allégorie de l'impossible. Les diverses directions et trajectoires évoquées dans le recueil délimitent cet

²³ Jean Duvignaud, « Esquisse pour le nomade », *Nomades et Vagabonds*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 18-19.

espace à parcourir comme autant de perspectives et de points de vue que le sujet a pu voir et sentir. Hors d'atteinte, l'horizon est tout de même le moteur et le but de cette marche présentée dans le recueil. Par cette quête de la poéticité complète du monde représentée dans les *Illuminations*, Rimbaud crée une géopoétique de l'espace au sens où le penseur et poète Kenneth White la conçoit :

Dès lors qu'il a quitté l'«autoroute» pour s'aventurer dans l'espace négligé par elle, le nomade intellectuel qui se mue en géopoéticien aura du mal à se frayer un chemin: il traîne une hérédité et la société ne cessera d'essayer, d'une manière ou d'une autre, de le faire taire, car, ouvrant une aire plus large, il dérange profondément²⁴.

Grand admirateur de Rimbaud, White a pensé la « géopoétique » en s'inspirant de l'œuvre et de la vie de Rimbaud. La géographie des *Illuminations* est une carte sur laquelle s'inscrivent des lieux et des territoires qui sont toujours à redécouvrir et qui exalte la pensée des marges et les personnages nomadisant sur les routes à la recherche d'espace pour de nouvelles perspectives de création.

L'espace des *Illuminations* est créé par l'amalgame des lieux que le sujet poétique peut franchir d'une seule enjambée. Celui-ci est créateur d'espace, car il passe d'un lieu à l'autre, d'une frontière à l'autre. L'instance narrative crée de l'espace en délimitant le paysage imaginaire qu'il forme autour de sa pensée en y établissant des directions et une périphérie délimitées par l'horizon lointain. Comme créateur, le sujet poétique doit constamment en transgresser les limites afin d'en créer de nouvelles. Se tenant sur la ligne d'horizon même, il a la perspective d'une divinité sur sa création, il s'avance dans ce paysage comme un marcheur traversant les amalgames de lieux et rencontrant sur le chemin des *Illuminations* les personnages toujours en transit entre ces divers lieux. La figure du nomade, passant primitif et habitant de l'horizon est donc toujours intrinsèque dans le recueil, comme figure esquissée du locuteur toujours mobile vers l'ailleurs.

²⁴ Kenneth White, « Géopoétique, perspective historique » extraits du *Cahier n°1* de l'Atelier du héron (Automne 94) http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/textes_fond_geopoetiques3.html.

1.2 La figure du marcheur mystique :

Le mystique des *Illuminations* cherche la transcendance horizontale, celle de la réalisation de la route. Qu'il soit : rêveur, pèlerin, prophète ou sauveur, le marcheur des *Illuminations* évolue entre deux mondes, celui de l'évasion dans le rêve et celui de la réalité objective. Il lutte contre l'idéal de transcendance pour chercher à s'incarner de façon complète dans l'expérience vécue du monde. En représentant les gens du commun comme des êtres surnaturels et des idoles, le marcheur des *Illuminations* profane le sacré et transforme le quotidien en y insérant des éléments divins ou oniriques. Par cette double vision à la fois réelle et imaginaire, Rimbaud poursuit le projet poétique de la « voyance » qu'il avait énoncé dans la lettre à Paul Demeny :

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant !²⁵

Rimbaud crée un antimystique par la figure du marcheur, car l'idole n'est plus inaccessible, elle est incarnée dans le geste et le regard de personnages issus du peuple de la route qui sont célébrés telles des créatures investies d'un caractère divin :

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms féroce­ment grecs, slaves, celtiques.

À la lisière de la forêt – les fleurs de rêves tintent, éclatent, éclairent, – la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer.

²⁵ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, « Lettre à Demeny », « Lettres (1870-1875) », Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009, p. 344.

Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer ; enfants et géantes, superbes noires dans la mousse vert-de-gris, bijoux debout sur le sol gras des bosquets et des jardinets dégelés – jeunes mères et grandes sœurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses.

Quel ennui, l'heure du « cher corps » et « cher cœur ». (« Enfance I », Forestier, 1999, p.208-209.)

C'est par leurs démarches et leurs pèlerinages que les personnages féminins deviennent des princesses ou des saintes. Les personnages du poème ont tous un lien avec la noblesse que peut leur procurer l'expérience de la marche : « Les enfants et les géantes » sont en contact avec le sol « mousse vert-de-gris », les « jeunes mères et les grandes sœurs » ont les yeux emplis de souvenirs de pèlerinage, et certaines d'entre elles ont des démarches de « sultanes » et de « princesses ». Les femmes « aux regards pleins de pèlerinages » ont traversé des épreuves et sont marquées par les peines infligées par la route dans la profondeur de leurs regards. L'impression d'un défilé étrange est créée par l'énumération des ces femmes du commun transformées en idoles :

Pour Rimbaud les anges sont plus souvent des jeunes filles ou des jeunes femmes que des créatures purement spirituelles. Si nous étions en présence d'êtres immatériels, quelque autre indice que leur dénomination d'anges nous confirmerait leur caractère céleste; leur réalité humaine est par contre possible à suivre dans ses avatars.²⁶

Dans les descriptions, les personnages féminins sont sanctifiés à travers la marche, mais leur condition réelle y est toujours représentée par certains indices signifiants. Le défilement des lieux concorde avec la succession de personnages comme les saints représentés au fil des stations d'un pèlerinage. Toutefois, le pèlerinage des *Illuminations* est dirigé vers les bas fonds populaires plutôt que vers les hauts lieux des temples, et l'alcool et les drogues y sont utilisés pour obtenir la vision poétique plutôt que la privation et l'ascèse :

²⁶ Madeleine Perrier, *Rimbaud. Chemin de la création*, Paris, Gallimard Essai, 1973, p.132.

Rire des enfants, discrétion des esclaves, austérité des vierges, horreur des figures et des objets d'ici, sacrés soyez-vous par le souvenir de cette veille. Cela commençait par toute la rustreterie, voici que cela finit par des anges de flamme et de glace. (« Matinée d'ivresse », Guyaux, 2009, p. 197.)

Les *Illuminations* mettent souvent en scène des lieux qui apparaissent comme autant de stations d'un pèlerinage à travers lesquels le sujet en marche évolue. Le pèlerinage en réalité est un parcours spirituel balisé par des lieux saints que les pèlerins poursuivent en se dépouillant de leurs biens afin de s'y purifier²⁷. Le pèlerin doit renoncer au monde en s'infligeant les rigueurs d'un voyage sans commodité – en direction d'un lieu sanctifié par la présence d'une idole, devant laquelle il pourra expier ses fautes ou devenir plus sage par le simple fait de se recueillir devant une figure sacrée :

La dimension spirituelle de la marche atteint son paroxysme avec le pèlerinage, caractérisé par le passage d'un lieu profane à un lieu sacré. Certains espaces sont devenus sacrés parce qu'une figure mythique, prophétique ou religieuse les a foulés. Dans cette optique, le monde se sépare soudainement en deux.²⁸

Dans le recueil, les lieux apparaissent comme des stations capables de transformer les personnages. Ceux-ci adoptent souvent au fil des poèmes des postures de recueillement :

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, – comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine. (« Enfance IV », Forestier, 1999, p. 210.)

Ici la référence au pèlerinage est sous-entendue par le lieu nommé (Palestine) et par la posture du personnage (saint en prière). Ce qui crée l'effet de marche est le déplacement évoqué par l'utilisation de la préposition « jusqu'à » qui indique que le lieu a été rejoint.

²⁷ Le pèlerinage existe depuis des millénaires, il s'agit une forme de voyage à pied effectué par un croyant qui se rend sur un lieu sacré en signe de dévotion. Il fut pratiqué dans plusieurs religions antiques en Égypte et en Perse puis par les romains et les Grecs pour qui la destination centrale du pèlerinage était le lieu où l'oracle dispensait ses prophéties. Le pèlerinage est pratiqué depuis des millénaires en Asie par les hindous et par les moines bouddhistes de Chine et du Japon, notamment par certains poètes comme Bashô – mais le parcours religieux le plus populaire est sans doute le *hadj* accompli par les musulmans en direction de la Mecque. (Réf. Encyclopédie Larousse Microsoft Encarta : « Pèlerinage »).

²⁸ Alexis L'Allier, « La déambulation, entre nature et culture », *Les écrivains déambulateurs, poètes et déambulateur de l'espace urbain*, dir. d'André Carpentier et Alexis L'Allier, Montréal, UQAM, coll. Figura no. 10, 2004, p.22.

Toutefois le lieu demeure toujours insatisfaisant puisque ce qui est recherché dans le recueil est le voyage et l'esprit de la marche. Le lieu apparaît donc comme un phénomène passager dans le recueil puisqu'il est toujours traversé par un sujet en mouvement, mais il n'est jamais fixe :

Il est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, lui qui a purifié les boissons et les aliments, lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations. (« Génie », Steinmetz, 1989, p. 108.)

Dans les deux poèmes précédemment évoqués, où il est question du pèlerinage, les personnages incarnent à la fois le lieu, le saint et le périple donc le but entier de la marche. C'est toujours le regard du narrateur qui transforme les lieux et les personnages en reflet poétique de la marche mystique. Le pèlerinage exige de se retirer du quotidien : à travers l'ascèse de la route le pèlerin cherche à atteindre des lieux de foi qui – préservant des reliques saintes – ont la vertu de connecter le monde physique au monde du divin : « Le pèlerinage est en effet rupture du quotidien, arrachement au grain des jours ordinaires, sortie de soi pour aller vers un ailleurs, la marche étant ici toute tendue vers son terme, le haut lieu qui conserve un corps saint²⁹ ». Le passage des lieux et personnages transformés en idoles font des *Illuminations* des stations d'un pèlerinage. Sorte de vision antinomique d'un parcours mystique dont les lieux et les corps saints sont des paysages communs et des habitants de la route.

Le recueil n'évoque pas seulement la marche du pèlerinage chrétien, mais aussi d'autres formes de quête mystique qui mettent en relief le rôle de la marche dans une perspective de rite de passage. Le narrateur continue d'amalgamer des ensembles en regroupant cette fois-ci des cultes et des croyances. Les brahmanes, les fakirs et les pèlerins ainsi que les démons et les demi-dieux anciens se rencontrent au carrefour des *Illuminations* comme autant de mystiques marcheurs évoluant dans ce monde imaginé. L'énumération de lieux, de religions et de nationalités différentes crée un effet de linéarité – ligne d'un parcours

²⁹ Dominique Julia, « Heureux et malheureux et perclus du chemin », *La marche, la vie*, Paris, Autrement, 1997, p. 31.

spirituel possible par la poésie. Les marcheurs des *Illuminations* pérégrinent à travers divers cultes et religions orientales et antiques :

Ô les énormes avenues du pays saint, les terrasses du temple ! Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les Proverbes ? (« Vies I », Guyaux, 2009, p. 295.)

Le brahmane est un mystique de la caste supérieure hindou qui porte la parole des dieux, et ce dernier apparaît dans le poème tout de suite après la phrase exclamative qui célèbre la terrasse et les « énormes avenues », deux endroits qui évoquent la marche d'un être sur le sol. La « terrasse » signifiait au dix-neuvième siècle un espace de terre surélevé soutenu par une structure.³⁰ Le sujet raconte son passage à pied sur une terre surélevée près d'un temple ou sur les « avenues » d'une ville sainte; et de cette rencontre entre la marche et la parole du « brahmane » naît une transformation :

Je vois la suite ! Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos. Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend ? (« Vies I », Guyaux, 2009, p. 295.)

La figure du marcheur mystique rimbaldien est en quête d'un devenir autre, passant par des lieux qui parfois gardent des corps divins, mais aussi des corps démoniaques :

Ô le plus violent Paradis de la grimace enragée ! Pas de comparaison avec vos Fakirs et les autres bouffonneries scéniques. Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve, ils jouent des plaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l'histoire ou les religions ne l'ont jamais été. Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démences, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales. (« Parade », Steinmetz, 1989, p. 60.)

Les « Fakirs » sont des ascètes qui cherchent l'illumination en s'infligeant des épreuves corporelles, dont le plus connu est de marcher sur des braises ardentes, mais ils sont décalés dans le poème par d'autres formes de saltimbanques de la vie ordinaire des routes. Le

³⁰ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, 1866-1877. Définition du mot « terrasse » : « Exhaussement du sol obtenu au moyen de terres ou autres matériaux entassés ».

mysticisme est donc moqué au profit de la grande parade qui déboule dans les *Illuminations*. Les gens du commun deviennent encore une fois des figures plus sacrées que les représentants mystiques d'une religion donnée. Par l'énumération de diverses civilisations éloignées ou disparues et des figures mystiques liées ces cultures, Rimbaud nivèle les religions en les amalgamant autour de l'épicentre du recueil qu'est la figure du marcheur.

Dans « Royauté », un couple se promène dans un espace public chez un peuple qui n'est pas nommé, mais qui semble exotique à cause des « jardins de palmes » dans lesquelles le duo s'enfonce :

Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée.
Ils se pâmaient l'un contre l'autre.

En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes. (« Royauté », Forestier, 1999, 216-217.)

Le poème célèbre le passage d'un état à un autre, le devenir d'un couple au sein d'une communauté, heureux d'avoir marché ensemble et d'en avoir été transformés. Les « révélation » et les « épreuves » soulignent un parcours difficile qu'ils ont dû traverser pour pouvoir arborer cette allure royale :

La marche se fait alors initiatique, transformant le malheur en chance, l'alchimie des routes remplit son éternelle tâche de modifier l'homme, de le remettre sur le chemin de son existence. La traversée d'une épreuve morale trouve dans l'épreuve physique qu'est la marche un antidote puissant qui modifie le centre de gravité de l'homme.³¹

La marche initiatique a le pouvoir de transformer, elle fait passer un être d'un état à un autre. Les personnages des *Illuminations* passent souvent d'une phase existentielle à une autre par le biais de la marche :

³¹ David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, p. 166.

J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du soleil, – et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule. (« Vagabonds », Steinmetz, 1989, p. 79.)

Le périple des vagabonds est une quête initiatique qui vise à transformer un personnage, passer de la caverne nocturne à la lumière du jour en marche sur les routes afin de trouver le « lieu et la formule ». C'est par la marche que le personnage parvient à changer son essence et à retourner à un état primitif lié à l'astre mouvant du soleil.

Dans la réalité parfois trop morne ou « épineuse » (« Bottom »), le marcheur mystique cherche les exceptions, la double vision qui permet d'entrevoir le rêve dans l'observation du quotidien des autres. Cette parole qui voyage est incarnée dans le personnage du prophète qui marche afin de transmettre son message :

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité machine aimées des qualités fatales. Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre : ô jouissance de notre santé, élans de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...

Et nous nous le rappelons et il voyage... [...] (« Génie », Steinmetz, 1989, p.108.)

Le poème « Génie » est construit sous la forme d'une louange ou d'une prière qui pourrait bien être aussi une invocation païenne ou une divination de la pythie. Le langage du poème est cryptique, le génie dont il est question est en marche – tout incarné dans le monde, comme un corps et un souffle – il promet des révolutions et des extases. Le poème prophétise sa venue, son passage puisqu'il est toujours et déjà dans le monde. Le marcheur mystique des *Illuminations* est donc un prophète qui porte une parole sur le chemin afin de la propager à toute une communauté. Cette parole – parfois annonciatrice d'un sauveur, parfois présage de catastrophes – est toujours exclamative et exaltée comme si le sujet qui la diffusait était plongé dans l'essoufflement dû au mouvement du corps :

En quelque soir, par exemple, que se trouve le touriste naïf, retiré de nos horreurs économiques, la main d'un maître anime le clavecin des prés ; on joue aux cartes au fond de l'étang, miroir évocateur des reines et des mignonnes ; on a les saintes, les voiles, et les fils d'harmonie, et les chromatismes légendaires, sur le couchant.

Il frissonne au passage des chasses et des hordes. La comédie goutte sur les tréteaux de gazon. Et l'embarras des pauvres et des faibles sur ces plans stupides !

À sa vision esclave, – l'Allemagne s'échafaude vers des lunes ; les déserts tartares s'éclairent – les révoltes anciennes grouillent dans le centre du Céleste empire, par les escaliers et les fauteuils de rocs – un petit monde blême et plat, Afrique et occidents, va s'édifier. [...]

Non ! – Le moment de l'éteve, des mers enlevées, des embrasements souterrains, de la planète emportée, et des exterminations conséquentes, certitudes si peu malignement indiquées dans la bible et par les Nornes et qu'il sera donné à l'être sérieux de surveiller. – Cependant ce ne sera point un effet de légende ! (« Soir historique », Guyaux, 2009, p. 311-312.)

Le prophète doit se déplacer afin de porter un message – il dément les utopies et les fausses croyances de la vision esclavagiste de l'Europe colonisatrice et positiviste. Le destinataire du poème « Soir historique » adopte un ton prophétique pour annoncer la venue d'un monde qu'il semble avoir déjà observé en une vision futuriste : « Rimbaud oppose ainsi deux visions, "la vision esclave" du touriste naïf et la vision libératrice ou purificatrice d'un être sérieux auquel le lecteur est censé identifier le locuteur ».³² Ce « touriste » est un prophète en marche – il parle de lieux parcourus, de terre et de phénomènes en mouvement : « les prés », « l'étang », « le couchant », puis « les chasses », « les hordes », et les « mers enlevées », « les embrasements souterrains de la planète emportée ». Le locuteur du poème aperçoit et analyse une réalité future dans laquelle il est plongé comme un marcheur dans un lieu inconnu qu'il doit découvrir. L'inconnu qui doit être découvert est aussi associé au travail du créateur :

³² Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré-Champion, 2004, p. 459.

Le prince, le poète défunt, s'était avancé loin dans son art de Voyant. Parallèlement à ces relevailles des souffrances et des miséreux (éthique), et en voulant « réinventer » l'amour, il reconstruisait (esthétique) en musique (« la musique savante manque à notre désir ») le monde qui tourne (« le monde encore, peut-être tourne-t-il ? »), se déforme et ressuscite dans le kaléidoscope sidéral. Art qui pénètre toute la personne, physique et morale.³³

La marche des mystiques dans les *Illuminations* est quelque peu ironisée puisqu'elle rend compte de l'échec du projet de la « voyance », mais pas autant que dans *Une Saison en enfer*. Elle sacralise le profane en comparant les gens de la route à des êtres surnaturels ou saints et les lieux banals en sanctuaires ou en stations de pèlerinage. Ce qui rassemble ces mystiques de diverses cultures est le désir de fuir la banalité et d'accéder à la vérité. Les marcheurs apparaissent dans les *Illuminations* comme des êtres divins capables de se métamorphoser à travers des épreuves physiques et morales. Ils sont les porteurs d'une révolution qui veut transformer les mœurs et les sentiments.

1.3 Le profil social du marcheur :

Vécue par un individu ou par une foule, la marche est un moyen de contestation et d'affirmation, elle devient une forme d'engagement dans le réel. Rimbaud souligne la force des habitants des routes comme les vagabonds, les saltimbanques et les voyageurs. Il s'inscrit ainsi dans la longue tradition de réhabilitation des personnages marginaux et des antihéros qui avait commencé au début du siècle avec les romantiques. Pierre Brunel, dans *Va-et-vient : Hugo, Rimbaud, Claudel*³⁴, fait une analogie entre la figure du voleur de pain qu'est Jean Valjean dans *Les Misérables* et le prométhéen voleur de feu dans la poésie rimbaldienne et remet en perspective dans l'œuvre complète de Rimbaud la récurrence du thème de la faim et de la soif liées à la pauvreté :

Le sort des affamés a préoccupé Rimbaud et, dans les poèmes de 1872, la hantise de la faim s'associait à celle de la soif, les "Fêtes de la faim" (août 1872)

³³ Stanislas Fumet, *Rimbaud, mystique contrarié*, Paris, Plon, 1966, p. 185.

³⁴ Pierre Brunel, *Va-et-vient : Hugo, Rimbaud, Claudel*, éd. Klincksieck, Paris, 2003, 222 p.

suivant la "Comédie de la soif" et venant compléter les "Fêtes de la patience". Les "pains couchés aux vallées grises" avatar des pierres du déluge permettant à Deucalion et à Pyrrha de ressusciter l'humanité deviendront dans l'ultime version, "Faim" insérée dans la "Saison", les "pains semés dans les vallées grises" par le Petit Poucet, éternel bohémien, éternel "enfant abandonné" [Référence à « Enfance IV »]³⁵.

Là où Jean Valjean est un itinérant marcheur en quête de rédemption, le marcheur marginal des *Illuminations* est en quête d'une transformation. La marche dans les deux cas représente une forme de salut pour les personnages qui vivent dans une certaine marginalité – la faim et la soif sont des malaises ressentis lors de l'errance ou de la marche forcée. Les personnages dans le recueil sont des avatars de la marche dans l'errance et la pauvreté, mais ils ne sont pas justifiés ou innocents comme chez Hugo, mais plutôt représentés dans toutes leurs contradictions et leurs tares. Ce qui traverse le recueil est une forme d'engagement dans la réalité qui veut englober toutes les singularités et les généralités dans un même texte et à travers des personnages qui semblent à la fois figurés et désincarnés dans les textes. Aussi, la marche du peuple dans le recueil peut être vécue de manière collective par une foule. Dans ce cas, Rimbaud veut mettre en scène avec une certaine distance ces moments d'exaltation qui surviennent lorsque les gens se réunissent et marchent ensemble – ce n'est qu'en ces brefs moments que naît le véritable sentiment de fraternité dans ses créations poétiques. Une distance s'impose constamment dans les textes puisque l'engagement dans le réel se fait à travers la lunette de la création poétique :

Rimbaud pose ses personnages en termes universels, absolus : il n'est qu'une forme de travail qui compte – la création poétique ; il n'est qu'un « chantier » – cette image mystérieuse revient à plusieurs reprises, détachée de tout contexte – celui de la poésie, une seule main créatrice – symbole récurrent lui aussi – celle du Créateur, de l'Ouvrier, du Poète.³⁶

Nous devrions plutôt parler d'un « pied créateur » puisque les personnages ouvriers qui se présentent dans le recueil sont des marcheurs et des migrants. Toutes les références à

³⁵ *Ibid*, p. 54.

³⁶ Marie-Joséphine Whitaker, *La structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1972, p. 33.

l'idéologie ou au discours utopique dans les *Illuminations* sont associées à la marche ou à la progression d'une foule, d'une horde ou d'une pensée dans l'espace. Si la marche est synonyme de la pensée d'un individu qui l'utilise comme méthode de réflexion, celle-ci ne devient effective que dans la rencontre avec l'autre et dans la diffusion d'une parole. Les *Illuminations* valorisent les instants de fraternité qui naissent lors de grandes marches :

Ce peut-il qu'Elle me fasse pardonner les ambitions continuellement écrasées, – qu'une fin aisée répare les âges d'indigence, – qu'un jour de succès nous endorme sur la honte de notre inhabileté fatale,

(Ô palmes! diamant ! – Amour ! force ! – plus haut que toutes joies et gloires ! – de toutes façons, partout, – Démon, dieu – Jeunesse de cet être-ci; moi!)

Que des accidents de féerie scientifiques et des mouvements de fraternité sociale soient chéris comme restitution progressive de la franchise première ?... (« Angoisse », Steinmetz, 1989, p. 90.)

En ironisant la marche du progrès par cette allusion aux « accidents de féerie scientifique », Rimbaud convoque une autre forme de marche par le « mouvement de fraternité » qui renvoie à des regroupements d'individus qui utilisent la marche comme moyen de manifestation et de contestation sociales. L'individualisme de la marche oisive vient contrebalancer le désir de fraternité et de communion dans les *Illuminations*. La marche dans les *Illuminations* veut repousser les limites de l'existence – c'est une aventure qui mène vers l'ailleurs. La marche est sous-entendue par l'évocation du mouvement, de l'union et de la primordialité. Les « mouvements de fraternité sociale » sont en marche tout comme l'industrie et la folie du progrès dans ce poème. Rimbaud évoque la justice, la révolte et le désir de se libérer de cette structure étouffante qu'impose la routine de la société industrialisée. La voix du marcheur des *Illuminations* apparaît souvent comme celle d'un agitateur errant qui vient mettre le feu aux poudres, afin de libérer l'homme de son labeur quotidien. Les *Illuminations* sont investies de la même passion pour l'anarchie que celle qui jaillit dans une foule exaltée :

Les Voix reconstituées; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées; l'occasion, unique, de dégager nos sens ! (« Solde », Forestier, 1999, p. 233.)

Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages. (« [Phrases II] » Forestier, 1999, p. 220.)

La marche crée une distance avec le quotidien normal, elle offre donc une perspective d'ensemble, un recul qui permet l'observation des mœurs et des comportements des gens. Dans la foule et l'effervescence des cités modernes, le marcheur rimbaldien observe la société qui l'entoure tout en étant en marge des grands courants de la société industrialisée et capitaliste :

À vendre les Corps, les voix, l'immense opulence inquestionable, ce qu'on ne vendra jamais. Les vendeurs ne sont pas à bout de solde ! Les voyageurs n'ont pas à rendre leur commission de si tôt ! (« Solde », Forestier, 1999, p. 234.)

Rimbaud pose un regard critique et sceptique sur la montée de la classe bourgeoise qui désire produire et vendre le monde à rabais en critiquant la marche du progrès à tout prix. Les *Illuminations* amalgament la marche du monde au déplacement de la foule dans les grandes villes, ainsi que le quotidien des marcheurs des routes afin de recréer le point de vue du marcheur en marge sur la société du dix-neuvième siècle. La marche est d'abord une rencontre, rencontre de points de vue et rencontre des idéaux. Les grands mouvements de société et l'étendue des pouvoirs politiques sont remis en question dans le recueil :

« Le drapeau va au paysage immonde, et notre patois étouffe le tambour.

« Aux centres nous alimenterons la plus cynique prostitution. Nous massacrerons les révoltes logiques.

« Aux pays poivrés et détrempés ! – au service des plus monstrueuses exploitations industrielles ou militaires.

« Au revoir ici, n'importe où. Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philosophie féroce ; ignorants pour la science, roués pour le confort ; la crevaïson

pour le monde qui va. C'est la vraie marche. En avant, route ! » (« Démocratie », Guyaux, 2009, p. 314.)

Le narrateur donne l'élan à la fin du poème à cette marche associée au progrès qu'il nomme ironiquement « la vraie marche » – la marche de l'industrie et la marche militaire écrasant la marche des corps et des peuples :

Le poème communique l'idée d'un impérialisme censément « démocratique », en s'attachant notamment à la mise en place d'un discours plus ou moins caricatural, paroxystique en tout cas, et d'une réflexion, implicite, sur le rapport entre la différence linguistique et l'entreprise coloniale.³⁷

L'allégeance politique du poème demeure ambiguë malgré l'annonce du titre. Le ton du poème nous éclaire sur l'ironie de Rimbaud face à l'élément démocratique qui veut étendre son empire sur tous les horizons. Le pas militaire et les avancées de l'industrie prennent d'assaut les véritables motifs de la démocratie et tue les « révoltes logiques ». Aussi, le pays en question demeure inconnu comme si le principe de la démocratie ne s'atteignait que dans l'imaginaire. Le drapeau qui « va au paysage immonde » étouffe le rythme et « le patois » de la culture du locuteur. Ce qui crée dans le mouvement du poème une stagnation :

Le « monde qui va » pourrait rappeler « Le monde marche » de « Mauvais sang ». Mais ce prétendu mouvement dessiné par une formule toute faite est une stagnation, une mort, une « crevaison ». Un autre progrès est-il ici véritablement envisagé ? On a l'impression que « la crevaison » continue. La marche militaire tourne à la marche funèbre.³⁸

Dans « Démocratie », la marche est continuellement bloquée dans son essor. Les mouvements sociaux et les revendications du peuple apparaissent écrasés par ce qui est nommé ironiquement comme « la vraie marche », c'est-à-dire les puissances montantes du dix-neuvième siècle et la désillusion politique qui sévit sous le régime de la Troisième

³⁷ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré-Champion, 2004, p. 507.

³⁸ Pierre Brunel, *Éclats de la violence : Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 640.

République. Mais si cette marche est moquée par Rimbaud c'est donc dire qu'il se trouve une autre marche dans le recueil, plus près des considérations du poète, mais il faut noter le désir de Rimbaud de représenter tous les discours de son époque pour représenter le monde dans son ensemble – sa réalité vécue – manifesté à travers la lunette « totalitaire » de la poésie.

Le recueil offre donc une multiplicité de points de vue, de paysages et de figures qui ont tous un lien avec la marche. Les *Illuminations* constatent d'un côté les ravages de l'industrie et la misère des villes parfois sous l'égide du progrès et parfois par la voix du peuple :

– Ma camarade, mendiante, enfant monstre ! comme ça t'est égal, ces malheureuses et ces manœuvres, et mes embarras. Attache-toi à nous avec ta voix impossible, ta voix ! unique flatteur de ce vil désespoir. (« Phrases », Forestier, 1999, p. 219.)

Mélangeant les classes sociales et les lieux communs, Rimbaud représente poétiquement les gens du bas peuple comme les pauvres et les mendiants en leur donnant ainsi une importance et une voix: « Rimbaud's swarm suggest an alternative vision of numbers, of pluralization of the crowd – not the interests of particular class, but a half-real, half-fantastic libidinal geography of migrants displaced at the limits of class : classes that are fractured, in flight³⁹ ». Rimbaud va ainsi à l'encontre des principes de la poésie classique, en représentant une mendiante aux allures monstrueuses dotée d'une voix ignoble qui s'harmonise au désœuvrement du sujet. La mendiante est un personnage errant dans l'espace urbain sans destination précise et le locuteur l'invite à suivre son compagnonnage : « Attache-toi à nous ». Cette inconnue, mendiante dans la rue, est une figure familière ennoblée par l'imaginaire poétique. En représentant des gens de la route, Rimbaud détruit la conception classique de la poésie et de l'art qui associait le genre poétique à la beauté parfaite et le discours qui était associé à des sujets « élevés », c'est-à-dire l'art de représenter la beauté du monde et les nobles gens, et des sujets « bas » qui représentaient le peuple et le vulgaire du monde :

³⁹ Kristin Ross, *The emergence of social space : Rimbaud and the Paris Commune*, New York, London, Verso book, 2008, p. 124.

Toutes les monstruosités violent les gestes atroces d'Hortense. Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse. Sous la surveillance d'une enfance elle a été, à des époques nombreuses, l'ardente hyène des races. Sa porte est ouverte à la misère. Là, la moralité des êtres actuels se décorpore en sa passion ou en son action – Ô terrible frisson des amours novices sur le sol sanglant et par l'hydrogène clarteux ! trouvez Hortense. (« H », Steinmetz, 1989, p. 103.)

Le personnage d'Hortense est lié à l'érotisme et à la misère offerte à toutes les atrocités et à toutes les violences. Le « sol » rappelle les pas de la marcheuse et « l'hydrogène », les gaz de la ville. Le terme « marcheuses » au féminin désignait les femmes figurantes dans les pièces de théâtre populaire qui déambulaient sur la scène, mais aussi les prostituées marchant sur le trottoir des villes. Ces dernières sont en quelque sorte le pendant féminin du vagabond en errance, on leur octroie les mêmes caractéristiques animalières comme si elles appartenaient au monde des bêtes.

Au dix-neuvième siècle, la marche était surtout associée aux métiers populaires et aux marginaux qui se déplaçaient uniquement à pied. Le terme « marche » était dévalorisé chez les bourgeois – eux s'adonnaient plutôt à la promenade ou à la ballade dans les parcs et les allées que la ville offre. Puisqu'il s'agit d'un moyen élémentaire de se déplacer et qu'il est accessible à tous les gens valides, l'action de marcher est toujours associée à une certaine primitivité :

Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers. Rien de riche. – La ville !

Du désert de bitume fuient droit en déroute avec les nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel qui se recourbe, se recule et descend, formé de la plus sinistre fumée noire que puisse faire l'Océan en deuil, les casques, les roues, les barques, les croupes.

– La bataille ! (« Métropolitain », Guyaux, 2009, p. 308-309.)

La pauvreté des familles et la fumée des industries se côtoient sur le bitume de la rue, ainsi que la fuite et la déroute. Le poème décrit la réalité de la rue d'une ville hétéroclite et la marche est le moyen de déplacement privilégié des personnages qui arpentent l'espace poétique. La rue est le support de tous ces marcheurs qui piétinent le sol urbain de leur pas cadencé. Au dix-neuvième siècle, la construction des routes et des bâtiments nécessitait l'embauche de « marcheurs », dont le rôle était de « piétiner la terre à poterie »⁴⁰, à l'endroit où les maisons devaient être construites et où les chaussées devaient être pavées. Le progrès et la mécanisation de la production ont créé un phénomène de migration des gens de la campagne en direction de la ville :

Le faubourg aussi élégant qu'une belle rue de Paris est favorisé d'un air de lumière. L'élément démocratique compte quelque cent âmes. Là encore les maisons ne se suivent pas ; le faubourg se perd bizarrement dans la campagne, le « Comté » qui remplit l'occident éternel des forêts et des plantations prodigieuses où les gentilshommes sauvages chassent leurs chroniques sous la lumière qu'on a créée. (« Villes I », Guyaux, 2009, p. 303.)

Malgré les nouvelles possibilités de déplacement, les travailleurs se rendaient en ville par la marche, et ils se rencontraient sur la route, ce qui formait souvent des processions qui allaient devenir des camps ou des faubourgs. Rimbaud, en faisant la transition entre la ville et la campagne par le faubourg, met en scène la communauté naissante des migrants, ces « quelque cent âmes » sont des campements de travailleurs qui font la navette entre la ville et la campagne :

Les migrants temporaires n'ont pas attendu l'amélioration des voies et des moyens de communication pour circuler ; ils les ont parfois devancés par nécessité. Les migrants circulaient mieux que les marchandises puisqu'ils utilisaient les moindres sentiers abrégeant souvent les distances.⁴¹

⁴⁰ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, 1866-1877. Définition du mot « Marcheux ».

⁴¹ Abel Châtelain, *Les migrants temporaires en France de 1800 à 1914 histoire économique et sociale des migrants temporaires des campagnes françaises au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle*, tome 1, Lille, Publication de l'université de Lille, 1976, p. 17.

Relais entre le progrès des industries et les « gentilshommes sauvages », les migrants sont associés à la marche. Les migrants étaient des paysans attirés par les promesses d'élargissement de la ville qui n'ont pu se trouver du travail dans les manufactures; ils demeuraient donc au confluent de la ville et de la campagne et faisaient du commerce entre les deux :

En parcourant le trajet jadis effectué par leurs pères, en bénéficiant de la solidarité des gens du « pays » déjà installés dans la ville, parfois même regroupés dans un quartier précis, les migrants jouent le rôle de relais entre la ville et la campagne, entre Paris et la province, plus liés qu'on le pense.⁴²

Certains poèmes des *Illuminations* mettent en scène la vie de personnages migrants constamment en transit entre la ville et la campagne. De ces personnages issus de milieux pauvres, Rimbaud crée des antihéros et des personnages qui exaltent leur différence – et leur marginalité comme les vagabonds :

Pitoyable frère ! Que d'atroces veillées je lui dus ! « Je ne me saisisais pas ferveusement de cette entreprise. Je m'étais joué de son infirmité. Par ma faute nous retournions en exil, en esclavage. » Il me supposait un guignon et une innocence très bizarres, et il ajoutait des raisons inquiétantes. [...]

J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du soleil, – et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule. (« Vagabonds », Steinmetz, 1989, p. 79.)

Ce fils du soleil associé à une divinité est un vagabond des routes qui accompagne le locuteur dans une quête initiatique de retour à la nature. Le vagabond est aussi un être libre qui va son chemin dans un dépouillement total : « Figure symbolique qui continue le Passant et le Piéton, le Vagabond incarne l'irresponsabilité poétique, un état de liberté dangereuse : la terre ne lui oppose plus sa résistance, la réalité n'impose plus ses lois : tout semble désormais

⁴² Chantale Antier, *Une histoire du monde au 19^{ème} siècle*, dir. Theodore Zeldin, Paris, Bibliothèque historique Larousse, 2008, p. 199.

possible.⁴³ » L'errance et la marche sont associées à une malédiction et à un refus de se conformer à la loi. Ce personnage de vagabond chez Rimbaud ressemble au personnage biblique de Caïn – figure représentative de la marginalité de l'artiste au 19^{ème} siècle. Solitaire, nomade et exclu, Caïn est l'archétype de l'individualisation : « L'errant à l'image du poète ne peut échapper à l'horreur et à ses souffrances. Être fou de vouloir une vie différente, voilà ce qui est reproché aux littéraires. Il en découle un sentiment de marginalisation qui les rapproche des vagabonds⁴⁴ ». L'individualisme des vagabonds implique la totale liberté de mœurs et de mode de vie. Dans l'errance, la marche devient une méthode de distance et d'un mode de survie dans la société. La marche dans les lieux misérables dans les *Illuminations* est toujours une recherche « d'encrapulement » du poète qui doit se faire « voyou » pour parvenir à un état de création absolu.

La figure du marcheur dans les *Illuminations* est associée à l'errance d'un être sur les routes. Rimbaud fait suite aux romantiques qui furent les premiers à effectuer un parallèle entre le vagabond et l'écrivain : « L'errant à l'image du poète ne peut échapper à l'horreur et à ses souffrances. Être fou de vouloir une vie différente, voilà ce qui est reproché aux littéraires. Il en découle un sentiment de marginalisation qui les rapproche des vagabonds⁴⁵ ». La marche rimbalienne des *Illuminations* est aussi celle d'un vagabondage seul ou avec un compagnon. Elle tient à la liberté anarchiste de la communauté du vagabondage qui était très importante sur les routes de la France au dix-neuvième siècle. Le marcheur dans les *Illuminations* est un individu qui se tient en marge des conventions sociales – afin d'observer, de critiquer et de provoquer la société. Certains personnages dans le recueil sont déchus de la société, mais sont célébrés tels des saints. D'une façon ou d'une autre, le marcheur marginal dérange.

Dans les *Illuminations*, la plus grande beauté côtoie la plus grande horreur afin de représenter tous les contrastes et les paradoxes de la vie moderne. Le marcheur dans les *Illuminations* oscille entre la fraîcheur de la nature et le décor urbain de la ville. Le marcheur errant dans la ville se tient seul au milieu de la foule amassée dans les lieux publics des cités modernes :

⁴³ Marie-Joséphine Whitaker, *La structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1972, p. 45.

⁴⁴ Jean-François Wagniat, *Le vagabond à la fin du 19^{ème} siècle*, Paris, Belin, 1999, p. 96.

⁴⁵ *Ibid*, p. 96.

Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent. Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse fumée de charbon, – notre ombre des bois, notre nuit d'été ! – des Erinnyes nouvelles, devant mon cottage qui est ma patrie et tout mon cœur puisque tout ici ressemble à ceci, – la Mort sans pleurs, notre active fille et servante, un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue. (« Ville », Guyaux, 2009, p. 300.)

La foule en marche dans la ville est perçue comme un ensemble conforme et un corps monstrueux. Tous ces gens qui, vivant de la même façon, empruntant le même chemin de vie jusqu'à la mort, défilent devant la fenêtre du locuteur tel des « spectres » ou des « Erinnyes ». La marche du peuple est liée à la conformité dans la perspective d'une foule d'individus se suivant sans se voir et qui exécute des pas en cadence telle une procession funèbre. L'indistinction des individus dans la foule évoque la figure du flâneur urbain de Baudelaire : « Le flâneur ne brise qu'en apparence cet "isolement insensible de chaque individu au sein de ses intérêts particuliers" lorsqu'il emplit l'espace vide que son isolement a créé en lui par une intropathie stérile et imaginaire avec des inconnus⁴⁶ ». Curieux et oisif, le flâneur baudelairien traduit l'époque à laquelle la pulsion visuelle devient omniprésente à cause de la création des passages vitrés dans lesquelles sont présentés toutes sortes de marchandises sur des étals. Il cherche à tromper son ennui et sa langueur dans la ville. La rue devient son repère : « La rue devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois entre ses quatre murs⁴⁷ ». Parmi les dédales de la ville, le flâneur est un être de grande oisiveté qui dans la grande variété des plaisirs que lui offre la vie urbaine, se laisse bercer par les effluves de la foule et la variété de sensations qu'elle diffuse :

Or donc, le flâneur urbain, toujours en manque de lieu, s'aventure de corps et d'esprit dans la profusion du monde. Il va au hasard et à l'avenant dans l'espace

⁴⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, « Le Paris du second empire chez Baudelaire, Le flâneur »*, Paris, Payot, 1979, p. p. 87.

⁴⁷ *Ibid.* p. 58.

urbain, en quête de significations à éveiller par cette relation même au lieu. Pour cela, il va si possible sans assignation de tâche sociale, si possible débarrassé de son savoir préconstruit, si possible en état de disponibilité.⁴⁸

Le locuteur des *Illuminations* peut parfois avoir le ton et l'attitude du flâneur, à la fois par cette disponibilité face au monde et ce recul face à la foule qui est possible dans l'anonymat des rues de la ville. Le marcheur rimbaldien est un créateur, un artiste qui sculpte et façonne la réalité par son imaginaire. Comme le flâneur baudelairien, il erre dans les rues de la ville pour tromper l'ennui :

Quel ennui, l'heure du « cher corps » et « cher cœur ». (« Enfance I », Forestier, 1999, p. 209.)

Comparée à l'effervescence de la foule et de la rue, l'intimité paraît ennuyeuse. Comme le flâneur baudelairien, le marcheur des *Illuminations* se tient dans l'agitation des rues pour observer dans l'anonymat la vie des inconnus qui passent et imaginer leur histoire. La marche devient un moyen de comprendre et de recréer le monde en idéalisant par l'imaginaire la banalité du quotidien.

La marche est aussi vécue dans les *Illuminations* comme une idée utopique qui doit atteindre les cœurs et l'esprit pour parvenir à sauver l'humanité de son fardeau. L'idéal à atteindre par la pensée en marche serait de transformer physiquement et spirituellement l'homme. C'est par la marche que cette transformation peut s'effectuer, c'est par la cadence d'une raison qui se lève et se met en marche que les « nouveaux hommes » issus de cette vision poétique pourront enfin advenir :

Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie.

Un pas de toi. C'est la levée des nouveaux hommes et leur en-marche.

Ta tête se détourne : le nouvel amour ! Ta tête se retourne – le nouvel amour !

« Change nos lots, crible les fléaux, à commencer par le temps », te chantent ces enfants. « Élève n'importe où la substance de nos fortunes et de nos vœux » on t'en prie.

⁴⁸ André Carpentier, « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain », *Les écrivains déambulateurs, poètes et déambulateur de l'espace urbain*, dir. d'André Carpentier et Alexis L'Allier, Montréal, UQAM, coll. Figura no. 10, 2004, p. 49.

Arrivée de toujours, qui t'en iras partout. (« À une Raison », Guyaux, 2009, 297.)

Cette nouvelle harmonie naît de la cadence des pas de cette « Raison » pointée par le titre du poème et réaffirmée par l'utilisation du genre féminin singulier à la dernière phrase. Cette raison, idée ou vision porte un élan vers un devenir autre qui est souhaité et invoqué par toute une communauté :

La critique pourra alors cerner les oppositions sociologiques si fréquentes dans les *Illuminations* et trouver le cadre des réseaux d'allusion frappants, mais rarement envisagés, à la logique, à la musique, à la liberté et à la guerre, ce qui ne mettra pas en évidence un message figé, un pamphlet ou une œuvre monologique, mais un recueil à coordonnées mobiles où se croisent et se contredisent des élans utopiques touchant les ordres social et textuel et une ironie qui, corrosive ou douce, met à distance et en doute toute réalisation autre qu'onirique de ces espoirs.⁴⁹

Cet idéal de fraternité sociale et de franchise provenant de la pensée rousseauiste qui a nourri les idées sociales tout au long du dix-neuvième siècle et surtout l'idéal des romantiques ne peut être réalisé, selon Rimbaud, que dans l'espace et l'imaginaire poétiques, pointant ainsi l'incapacité d'une société de se transformer complètement et surtout réellement. Les marcheurs des *Illuminations* sont donc des personnages de plusieurs milieux sociaux, ce sont des soldats, des musiciens, des foules, des migrants, des ouvriers et des mystiques, mais ils ont tous en commun leur marginalité. Rimbaud fait des gens du peuple des personnages dignes d'être représentés poétiquement dans le décor qui leur appartient, c'est-à-dire l'espace public, la rue ou la route, des individus qui essaient de conserver un esprit de fraternité dans un monde où l'individualisation est croissante.

Marchant en dehors de toutes les conventions et hors des sentiers battus – amalgamant la ville et la campagne, le marcheur des *Illuminations* se tient en travers de tous les lieux en quête de son individualité. La marche dans les *Illuminations* représente un mode

⁴⁹ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré-Champion, 2004, p. 461.

de vie à part entière équivalent à un statut social. La figure du marcheur en marge de la société qui trouve dans la route, le but en soi de l'existence :

Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains; la rumeur des écluses couvre mes pas. (« Enfance IV », Forestier, 1999, p. 210.)

Les marcheurs des *Illuminations* sont des figures qui tour à tour prennent le rôle de locuteurs créateurs d'espace, de visionnaires en quête et de personnages errants qui transforment le lieu poétique en espace pratiqué. Chacun des poèmes des *Illuminations* fait référence à un être en marche ou en devenir. Plusieurs apparaissent de façon disparate à travers le recueil, ils sont parfois nommés, parfois simplement évoqués. Ces figures se regroupent autour de la progression dans un monde inconnu, dans le désir de se confronter aux réalités aiguës du monde et d'en reconstruire l'essence. Ils sont tous des êtres de mouvement et de déplacements forcés ou volontaires, des migrants entre le réel et le rêve. Armés du dynamisme de leur pas qui crée le rythme du recueil, ils en sont le peuple principal, la voix, le tambour.

CHAPITRE 2

LA THÉMATIQUE DU DÉPART : L'ÉLAN DE LA MARCHÉ

Les feuillets des *Illuminations* ont été abandonnés par Rimbaud avant son départ pour l'Orient – ayant été rédigés dans la dernière période poétique de l'auteur (possiblement entre 1873 et 1874), il est donc possible que le départ réel y soit pressenti. Dans *Rimbaud, l'heure de la fuite*, qui s'attache à faire de la vie du poète une création poétique en elle-même, Alain Borer soutient que : « Ce n'est pas l'« abandon » qui est frappant, mais la permanence de l'abandon, du renoncement à toutes directions explorées comme autant d'impasses [...] »⁵⁰. En effet, dans son existence comme dans ses poèmes, le poète file d'un lieu à l'autre. Sans chercher de justifications biographiques à notre analyse, nous dirons que les multiples départs dans les *Illuminations* sont utilisés comme autant de stratégies d'écriture.

Il s'agira dans le présent chapitre de souligner l'importance du thème du départ dans les *Illuminations* comme fonction première de la marche. Nous allons donc soulever la question de la temporalité dans le recueil puisque le départ est un instant – un moment isolé dans le temps – en explorant l'aspect à la fois organisé et impulsif du départ, cette spontanéité chaotique qui influence le style et le rythme de la poésie en prose des *Illuminations*. Le départ à la fois générateur d'espace et de temporalité dans le recueil est représenté comme un arrachement au monde ancien et un lieu de transformation qui engage vers l'ailleurs et la nouveauté.

La levée du déluge (« Après le Déluge »), se présente comme l'élan premier qui permet la recherche du renouveau et la recréation d'un monde poétique, dépouillé des canons traditionnels de la poésie. Le roulement du déluge qui est invoqué, son passage passé et le souhait de son retour fait du phénomène du départ dans les *Illuminations* une force de recommencement et de recréation du monde – la force du déluge comme un élan premier, un

⁵⁰ Alain Borer, Rimbaud, *L'heure de la fuite*, Paris, Gallimard, 2003, p. 118.

premier pas vers l'inconnu. Puisqu'il s'agit du premier poème du recueil, c'est par celui-ci que nous entamerons notre analyse de la thématique du départ.

Il sera aussi question du départ comme point de rupture et d'engagement dans le mouvement dans les *Illuminations*. Rimbaud fait état de la possibilité de recréer un monde par l'entremise de nouvelles valeurs sociales et de ce qui motive le départ d'un individu et la mise en marche d'un mouvement engagé dans la société moderne. La création dans les *Illuminations* est liée à la destruction d'un état antérieur et à l'essor d'un nouvel élan comme le départ de la marche marque un arrachement à un quotidien afin de s'engager sur une route quelconque.

Puis, nous ferons un parallèle entre le départ en direction d'un lieu géographique réel et le départ vers un ailleurs rêvé par l'écriture et l'imaginaire de la marche. Le départ des *Illuminations* invite un essor à la fois réel et imaginé, concret et abstrait qui se situe entre un présent en acte (le premier pas), un retour vers le passé (la mémoire) et un futur en devenir (l'ailleurs rêvé).

2.1 L'élan du départ et le mouvement diluvien : Une analyse du poème d'ouverture des *Illuminations* « Après le Déluge » :

Le départ d'un corps (quel qu'il soit) naît d'un commencement, de l'essor d'un mouvement issu d'une force naturelle ou d'une idée essentielle. L'ouverture du recueil des *Illuminations* traduit cet élan primitif du départ par l'allégorie du déluge. « Après le Déluge » fut annoté par Rimbaud et placé en tête de ce qui est considéré aujourd'hui comme l'ordre avéré du recueil. Le poème recrée un monde postdiluvien et traduit la nature cyclique du déluge en tant que symbole universel. À la fois phénomène passé, surgissant des temps primordiaux et annonciateurs d'un renouvellement futur du monde, le déluge annonce le mouvement poétique du recueil. Le déluge a été invoqué dans le passé à l'aide d'une formule et d'un geste et son retour est ardemment désiré par le je poétique. Son passage entraîne la destruction de la civilisation exécutée par un phénomène naturel : l'eau, qui a un pouvoir à la fois destructeur et régénérateur :

Eau et tristesse, montez et relevez les Déluges (« Après le Déluge », Guyaux, 2009, p. 289-290.)

Cette formule invocatoire qui apparaît à la fin du poème appelle les déluges comme s'il s'agissait d'un instrument capable d'engendrer la fin puis la renaissance du monde : « S'il a placé ce poème en tête du recueil, Rimbaud lui a conféré une fonction inaugurale, en relation avec le motif du Déluge, qui appelle un nouvel état de chose ⁵¹ ». Le déluge est invoqué non pas dans le but d'une purification des âmes comme il l'est habituellement dans les récits antiques et bibliques, mais dans le but libérateur d'un soulèvement, d'un surgissement de puissances et de forces nouvelles. Cette force diluvienne en montée s'oppose au retour au calme et à la terre ferme, elle symbolise une régénération de la forme qui comme la prose rimbalienne est appelée à couvrir l'ensemble de l'espace typographique.

Le déluge est aussi une force capable d'engloutir le vacarme et la cacophonie causés par l'activité banale des humains, il amène le renouveau par la destruction. Le phénomène doit d'abord s'élever et déferler sur le monde comme dans une terrible marche avant de se rasseoir enfin :

Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise [...] (« Après le Déluge », Guyaux, 2009, p. 289-290.)

La personnification du déluge est l'idée de départ du recueil, tout un monde qui se remet en marche après le passage d'un chaos et la volonté de revenir à cet état d'urgence et de révolution. Après les effets de sa tempête, « l'idée du Déluge » se rassoit comme une bête fatiguée qui s'apaise : « l'idée du Déluge est rassise comme un animal ⁵² ». L'aspect animalier du déluge est appuyé par l'apparition du lièvre qui s'arrête et s'assied sur ses pattes arrière pour dire sa prière à l'arc-en-ciel. Les personnages du poème, comme dans les fables d'Ésope ou de La Fontaine, sont des animaux représentés de façon anthropomorphique, mais là où dans les fables ils vivent des aventures extraordinaires, dans les *Illuminations*, les animaux vivent dans le quotidien humain et la banalité du monde moderne. Aussi, le déluge, la barque

⁵¹ André Guyaux, *Arthur Rimbaud, Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, note sur « Après le Déluge », Paris, Gallimard, Pléiade, 2009, p. 947.

⁵² Pierre Brunel, *Éclats de violence : pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud, édition critique commentée*, Paris, José Corti, 2004, p. 42.

et les animaux sont-ils autant de rappels du récit biblique de l'*Apocalypse* de Jean ou du récit de l'arche de Noé : « Les *Illuminations* peuvent être lues comme une apocalypse en tant qu'elles révèlent, grâce à une langue nouvelle, un monde nouveau⁵³. »

Le déluge – force d'anéantissement de la race humaine au moment du jugement dernier – représente dans l'*Ancien Testament* un nouveau départ de la race humaine lavée de ses fautes après son passage. Toutefois, dans le poème à l'étude, le passage du déluge reste inopérant et insatisfaisant puisqu'il ne réussit pas à transformer le monde : « Il ne s'agit du reste pas tant d'un nouveau commencement que de l'annulation du Déluge, dans une nouvelle Genèse affranchie de l'alliance divine [...] ⁵⁴ ». Établissant plutôt un retour aux activités normales de la vie quotidienne dans une ville en reconstruction, le poème est un constat de l'échec du passage du déluge. La puissance du phénomène diluvien doit être invoquée à nouveau afin de retrouver l'état d'urgence que laisse présager le mouvement fluide et ravageur des eaux sur la ville. Le texte décrit des gens affairés à la réorganisation d'une cité moderne – c'est le retour à la banalité du quotidien qui fait suite au passage de ce phénomène extraordinaire de la nature incarnée. Appelée à s'élever dans l'espace et à se mettre en marche, le déluge représente la possibilité d'anéantissement et d'ennui dans la banalité :

Car depuis qu'ils se sont dissipés, – oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes ! – c'est un ennui ! (« Après le Déluge », Guyaux, 2009, p. 289-290.)

Le quotidien et le roulement des jours qui se suivent dans un lieu fixe sont associés à l'ennui – même le déluge n'a pu sortir le monde de cette torpeur :

Comme si pour lui la vie c'était l'action, l'action c'était l'ennui, et que plus de vie fût toujours lié à plus d'ennui, de sorte que lorsqu'on atteint l'extrémité

⁵³ Sophie Germès, *La poésie moderne – Essai sur le lieu caché*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 44.

⁵⁴ Dominique Combe, *Dominique Combe commente Poésie. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, 2004, p.133.

d'ennui, on a aussi épuisé toute possibilité d'autre vie et que celui qui a connu le plus grand ennui possible, n'a plus à redouter l'ennui d'une survie⁵⁵.

Le retour à la normalité qui suit le passage du déluge peut être toutefois contré par la mise en marche, le départ et le retour de ce phénomène de transformation. Cet ennui peut être renversé par le passage d'un nouveau déluge, et l'enfant et la sorcière semblent être en mesure de l'invoquer à nouveau :

Une porte claqua, et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée. (« Après le Déluge », Guyaux, 2009, p. 289-290.)

L'enfant qui se tient debout au centre de la ville appartient au monde de la tempête – il rêve de directions et de départs. Placé au cœur de l'espace du poème, il est la voix narrative du poème et semble avoir le pouvoir d'interagir avec les éléments. Il rêve de faire revenir vers le monde le mouvement fluide du déluge afin de recréer les formes autour de lui. Une « giboulée » dans le langage populaire est une ondée soudaine souvent suivie d'une éclaircie – signe du déluge passé : « Pluie soudaine de peu de durée, et quelquefois mêlée de grêle ⁵⁶ ». Les éléments, le corps du personnage central, l'aspect giratoire des objets (la porte, les girouettes et les coqs de clocher) et les structures architecturales semblent s'animer et se mettre en mouvement :

Dans la grande maison de vitre encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images [...] Et le Splendide Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle. (« Après le Déluge », Guyaux, 2009, p. 289-290.)

La levée et l'affaissement du déluge forment un cycle dans la structure du texte – une ligne circulaire qui revient tel le roulement d'une vague – une forme circulaire qui annonce la structure narrative de plusieurs poèmes des *Illuminations*. Ces nombreux retours comme autant de regards posés sur des lieux qui doivent être quittés vers l'ailleurs rêvé – dans un monde renouvelé. Les images qui composent le poème sont toutes investies par une force de

⁵⁵ Maurice Blanchot, *La part du feu*, « Le sommeil de Rimbaud », Paris, Gallimard, 1949, p. 157

⁵⁶ *Le petit Littré*, entrée du mot « Giboulée », Paris, LGF, 1990, p.779.

croissance et d'émergence dans un lieu fixe, et le mouvement du déluge a le pouvoir d'éclater vers toutes les directions à travers l'espace :

Dans la grande rue sale les étals se dressèrent, et l'on tira les barques vers la mer étagée là-haut comme sur les gravures. (« Après le Déluge », Guyaux, 2009, p. 289-290.)

La civilisation et la sédentarité sont représentées par des architectures verticales : les églises, les hôtels et les commerces semblent grandir et se mouvoir dans l'espace toutefois ils sont obliques par le passage du déluge. Cette force orientée vers l'avant est associée à la célérité du mouvement de la marche. Le déluge, lorsqu'il se lève et se met en marche, engendre le renouvellement d'un monde et annonce l'élan d'ensemble du recueil. Grand corps qui se déplace et qui recouvre tout l'espace, il représente l'élément déclencheur qui permet de s'affranchir et de s'élever contre la norme et la sédentarité; il incarne l'instant du départ.

2.2 Le départ comme point de rupture et d'engagement :

Partir dans les *Illuminations* sous-entend un arrachement à un quotidien et une volonté de découverte et d'innovation. Rimbaud se porte à la tête du renouveau de la conception du temps en poésie moderne. La décision du départ est impérative et soudaine dans les *Illuminations*, il ne se prépare pas comme un voyage – appréhendé par la rêverie comme chez Baudelaire –, mais plutôt par une impulsion qui entraîne le sujet vers l'inconnu et les imprévus. Se lancer sur la route sans autres ressources que ses pas et n'ayant pour guide que sa pensée, voilà l'idéal du départ rimbaldien qui se produit dans les exordes :

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs. (« Départ », Steinmetz, 1989, p. 66.)

J'ai embrassé l'aube d'été. (« Aube », Steinmetz, 1989, p. 85.)

Un souffle ouvre des brèches operadiques dans les cloisons, - brouille le pivotement des toits rongés, - disperse les limites des foyers, - éclipse les croisées. (« Nocturne vulgaire », Steinmetz, 1989, p. 87.)

Ô les énormes avenues du pays saint, les terrasses du temple ! (« Vies I », Guyaux, 2009, p. 295.)

Marquées par des phrases exclamatives et mises en situation percutantes, les premières phrases sont courtes et affirmatives. Elles donnent le ton au reste du poème par la vivacité d'un instant fugace, parfois brusque comme un signal de départ. Les textes des *Illuminations* nous renvoient constamment à cette insatisfaction face à la réalité d'un lieu trop connu qui impose une stabilité, une fixité dans un décor quotidien : « J'ai déjà dit que les *Illuminations* nous proposaient une "esthétique du discontinu" à la place des anciens procédés de compositions littéraire; on est frappé aussi de voir comment la nécessité interne de ne jamais laisser le lecteur sur une impression de stabilité, de fixité [...] »⁵⁷. Les *Illuminations* ne créent pas des lieux habitables dans lesquels on trouverait le confort de la familiarité, mais font état de la violence de l'arrachement lorsqu'on quitte un lieu chargé de souvenirs. Ce mouvement premier de l'arrachement et de la rupture est vécu dans le recueil comme un élan embrassé avec joie et un engagement vers le monde : le marcheur s'émerveille devant un rêve nouveau et un monde métamorphosé.

Le départ est un moment de rupture avec une situation passée. Partir, c'est aussi une violence, un refus de se confiner à un seul lieu restreint ou à un rôle prédéfini par la société ou encore quitter des habitudes et un quotidien. Le départ est souvent un événement déclencheur dans une narration, il marque le début d'un voyage initiatique ou encore d'une errance qui vient transformer l'existence initiale d'un personnage :

Le départ, qu'il soit une fuite ou une quête, est unanimement perçu comme une rupture. Il suppose une translation spatiale, qui peut être physique ou métaphorique. Cette translation spatiale peut prendre la forme d'une errance (comme dans le roman gothique) et inscrire dans le texte une nouvelle dialectique entre

⁵⁷ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 182.

horizontalité (immanence) et verticalité (transcendance), mettant ainsi en jeu la place du moi dans le monde.⁵⁸

Le rythme heurté des poèmes des *Illuminations* crée des points de rupture et des retours appuyés par un défilement d'images qui ajoute à la structure à la fois chaotique et ordonnée du recueil. L'écriture tout comme la marche sont motivées par un départ, une provocation, une violence faite à tout ce qui fait référence à l'attachement et à la stabilité du quotidien – le départ comme prise de risque. Selon Michel Onfray, le moment du départ pour le voyageur est une réalisation existentielle puisqu'il s'agit d'un choix définitif, presque instinctif : « Quand il se met sur la route, il obéit à une force qui, surgie de son ventre et du tréfonds de son inconscient, le pose sur le chemin, lui donne l'impulsion et lui ouvre le monde comme un fruit exotique, rare et dispendieux. Dès le premier pas, il réalise son destin⁵⁹ ». Pour Rimbaud, le départ poétique est lié à l'émergence du genre du poème en prose qui s'oppose à la norme établie en imposant un nouveau rythme et une nouvelle forme dans l'espace poétique. Dès lors, le départ de la poésie en prose s'inspire chez Rimbaud de l'élan de la marche qui est vécu dans un temps et un lieu précis. Moment de rupture et d'abandon des routines liés à un *habitus*, le départ est l'instant où le sujet prend la décision de quitter un lieu. Il s'agit d'une prise de risque, une projection vers un ailleurs géographique inconnu qui évoque le changement et le renouvellement. Le départ de la marche est un acte de liberté qui peut être vécu individuellement ou collectivement. Dans l'écriture, le départ est le commencement d'une œuvre, le point d'origine d'une œuvre romanesque, mais lorsqu'il apparaît comme événement dans une œuvre romanesque, il devient souvent l'événement déclencheur, le point de rupture qui fait avancer l'action. Le premier pas du marcheur est un point de rupture et d'abandon, le marcheur abandonne la sécurité d'un foyer et s'engage sur la route : « Le premier pas, le seul qui compte, selon l'adage populaire, n'est pas toujours aisé, il arrache à la quiétude de la vie régulière pour une durée plus ou moins longue et livre aux aléas du chemin, du climat, des rencontres, d'un emploi du temps que nulle urgence n'entrave⁶⁰ ». Le premier pas marque le renoncement à toute vie passée et le désir de se

⁵⁸ Jacques Soubeyroux, « Synthèse de la table ronde », *Partir/Revenir, Actes du colloque des 24, 25 et 26 septembre 1998*, dir. Frédéric Regard, Jacqueline Sessa, Jacques Soubeyroux, Saint-Étienne, C.E.L.E.C, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 247.

⁵⁹ Michel Onfray, *Théorie du voyage : Poétique de la géographie*, Paris, Livre de Poche, 2007, p. 16.

⁶⁰ David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, p.24.

risquer vers les périls de la route qui peut être satisfait par le départ vers l'ailleurs. Le départ est un moment qui incarne la recherche d'état et qui annonce un élan vers l'inconnu :

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant. (« Enfance IV », Forestier, 1999, p. 211.)

Le poème annonce le voyage dans une projection des difficultés à venir sur la route et de la fatigue qui accompagne un long périple. Le désir du lointain est nécessaire à la motivation du départ dans les *Illuminations*, qui participe de cet attrait pour l'inconnu qui naît grâce au cosmopolitisme des cités modernes et qui est présent dans les nombreux récits de voyage (ou de colonisation) qui sont publiés dans les journaux au dix-neuvième siècle.

Aussi, le départ chez Rimbaud peut s'apparenter à la possibilité d'évasion que permet l'imaginaire poétique afin de quitter les lieux contraignants ou de clausturation. La rêverie lors de la marche permet une totale fuite vers l'ailleurs :

Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. (« Vies III », Guyaux, 2009, p. 196.)

Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos quatre yeux étonnés, – en une plage pour deux enfants fidèles, – en une maison musicale pour notre claire sympathie, – je vous trouverai. (« Phrases », Forestier, 1999, p. 218.)

Même dans le confinement d'un lieu, l'imaginaire du départ lié à la marche est possible grâce à l'écriture et à la rêverie : « En rêvant à l'univers, toujours on *part*, on habite dans l'*ailleurs* – dans un ailleurs toujours *confortable* ⁶¹ ». Le périple des *Illuminations* est incarné par la posture du marcheur – le pied ancré dans le réel et le regard balayant l'espace – le contraste entre la trace laissée sur le sol terrestre et la rêverie poétique liée à l'élan aérien :

Exilé ici j'ai eu une scène où jouer les chefs-d'œuvre dramatiques de toutes les littératures. Je vous indiquerais les richesses inouïes. J'observe l'histoire des

⁶¹ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, Quadrige, 2005, p. 152.

trésors que vous trouvâtes. Je vois la suite ! Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos. Qu'est mon néant auprès de la stupeur qui vous attend ? (« Vies II », Guyaux, 2009, p. 295.)

Un sentiment d'étonnement face à la nouveauté est aussi évoqué par la « stupeur » attendue. Les trésors d'images dans les livres et la littérature rencontrée lors d'un exil conjuguent le départ imposé avec la fuite imaginaire qui est au contraire résolue par le sujet – comme quoi la liberté du départ se trouve dans les possibilités de la rêverie poétique. Le départ dans les poèmes des *Illuminations* est donc une posture d'écriture qui exploite l'état d'impatience ressenti dans l'attente du voyage – comme si les textes avaient été écrits en attendant de partir : « Dans les couches les plus profondes de leur signification on découvre la complexité d'une pensée préoccupée du *départ* comme d'un événement intérieur purement spirituel : comme s'il s'agissait des migrations dans les cadres de son *Je*, à travers les différents personnages et les mondes qu'on porte en soi⁶² ». L'imagerie chaotique et jamais limpide de l'intériorité du sujet est mise en rapport direct avec l'instantanéité du départ. Cette oscillation entre la fantasmagorie d'un monde magique et la description méthodique du réel perçu crée un mélange de corporéité et d'abstraction dans le texte : « Son dessein n'est pas d'obéir aux flatteuses émotions d'un rêve, mais de surprendre dans les choses qu'il est loisible de voir tous les jours, le secret d'une harmonie contradictoire, mais tout à fait objective⁶³ ». Les *Illuminations* recréent souvent l'effet d'une fuite vers l'ailleurs des mots, et l'ailleurs des images est constamment projeté vers un avenir indéfini :

C'est aussi ce que confirment les poèmes de Rimbaud. Leurs explosions, leurs élans loin du réel sont d'abord l'expression de ces pulsions libérées, puis la déformation de la réalité en images qui sont sans doute irréelles, sans pourtant pouvoir passer pour les signes d'une transcendance véritable. L'« inconnu » rimbaldien n'est rien d'autre que l'un des pôles d'une tension sans contenu précis. La vision poétique débouche à travers une réalité volontairement détruite sur la vacuité du secret.⁶⁴

⁶² Nikola Bertolino, *Rimbaud ou la poésie objective*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 29-30.

⁶³ André Dhôtel, *Rimbaud et la révolte moderne*, Paris, Table Ronde, 2004, p. 65

⁶⁴ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Livre de Poche, 1999, p. 85.

La poésie des *Illuminations* s'engage dans le monde comme un secret à découvrir; elle est étrangement incarnée dans un réel multiforme où les départs fusionnent et s'entrecroisent. Passage du corps à l'esprit, le départ chez Rimbaud est à la fois anticipation du geste qui doit être performé et élan de l'imaginaire :

Son corps ! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle ! (« Génie », Steinmetz, 1989, p. 109.)

Le « dégagement rêvé » est une fuite hors de toutes frontières par et à travers le corps du génie, le renouvellement du monde entier est possible. Son départ et sa marche entraînent le changement de tout un monde – par la rupture avec l'ancien, il amène le nouveau dans le chaos et la « violence ». Le départ est donc vécu comme un violent arrachement suivi d'un mouvement renouvelé, une ouverture vers l'ailleurs. Un départ à la fois incarné et réel et rêvé par l'imaginaire du poète :

[...] Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase. (« Génie », Steinmetz, 1989, p. 108.)

Dans le flot des départs et des nouvelles possibilités qu'offre la vie moderne, le caractère éphémère du monde – des sensations comme des idéaux – est exploité dans le recueil. La vie urbaine est mise en scène par des architectures mouvantes, des passants sans visages, mais de « toutes les apparences » ou par des thématiques diverses qui se contredisent et s'alimentent les unes par rapport aux autres.

La marche du peuple et celle du progrès social sont centrées autour du thème du départ, déjà perverties et vouées à la corruption dans un monde où le bonheur est associé à la propriété et à la puissance de domination. Rimbaud rend compte d'une opinion très prisée du dix-neuvième siècle – celle du positivisme qui croyait que les avancées de la technologie et de la science moderne allaient pouvoir faire évoluer l'humanité. Le départ de la société industrielle voit aussi l'apparition de nouvelles classes sociales telle la classe ouvrière. Aussi, dans les *Illuminations*, Rimbaud sous-entend les nombreux redémarrages politiques que le dix-neuvième siècle français et que l'Europe entière a pu subir :

« Au revoir ici, n'importe où. Conscrits du bon vouloir, nous aurons la philosophie féroce ; ignorants pour la science, roués pour le confort ; la crevaïson pour le monde qui va. C'est la vraie marche. En avant, route ! » (« Démocratie », Guyaux, 2009, p. 314.)

Les guillemets annoncent un discours direct qui indique que ces phrases furent prononcées par une autre personne – la voix du poème retransmet une parole qui n'est pas sienne. Le ton est sinistre, le constat d'un échec – d'un départ avorté d'une « révolte » qui aurait été « logique » et saine – pour être remplacée par une marche lugubre des forces de l'ordre qui agissent dans le but de rétablir un système de domination et d'exploitation; c'est l'échec des possibilités offertes par la modernité :

« Aux centres nous alimenterons la plus cynique prostitution. Nous massacrerons les révoltes logiques.

« Aux pays poivrés et détrempés ! – au service des plus monstrueuses exploitations industrielles ou militaires. (« Démocratie », Guyaux, 2009, p. 314.)

L'en-marche de la société moderne qui promettait des richesses et des possibilités amène aussi de nouvelles misères sur le monde (exploitations industrielles, guerres, pauvreté, conflits de classes, colonisation, etc.). Le peuple à l'ère de l'industrialisation se voit convié à des rêves enfumés qu'offre la ville qui promet la richesse et la sécurité. Les départs sont parfois dans les *Illuminations* vécus par des personnages qui doivent quitter un lieu d'origine pour entrer dans une vie d'errance. La vie entre l'errance forcée vers la banlieue et la quête d'un lieu qui semble être une terre promise :

Ô cette chaude matinée de février. Le Sud inopportun vint relever nos souvenirs d'indigents absurdes, notre jeune misère.

[...] C'était bien plus triste qu'un deuil. Nous faisons un tour dans la banlieue. Le temps était couvert et ce vent du Sud excitait toutes les vilaines odeurs des jardins ravagés et des prés desséchés. [...]

La ville, avec sa fumée et ses bruits de métiers, nous suivait très loin dans les chemins. Ô l'autre monde, l'habitation bénie par le ciel et les ombrages ! Le sud me

rappelait les misérables incidents de mon enfance, mes désespoirs d'été, l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi. Non ! Nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays où nous ne serons jamais que des orphelins fiancés. Je veux que ce bras durci ne traîne plus une chère image. (« Ouvriers », Forestier, 1999, p. 220.)

Un couple d'errants se promènent dans la banlieue, le poème montre la lassitude de ces personnages face à la misère d'une situation oppressante : « On penserait à la fatigue d'errants, de vagabonds, si l'itinéraire ne se réduisait pas à "un tour dans la banlieue" – banlieue qui, il est vrai, peut être fort étendue, comme la banlieue londonienne, comme cette zone plus indéterminée dont ne semble pas parvenir à sortir le couple ici évoqué ⁶⁵ ». Le couple du poème se retrouve dans un moment d'incertitude sur la route, doutant de la direction à prendre, entre la chaleur du sud et la possibilité d'un ailleurs rêvé :

[...] perce une atmosphère oppressante, née d'un contraste climatique, d'une intrusion du chaud dans le froid, du Sud dans le Nord, suggérée dès les deux premiers mots, et relayée par l'opposition qui se dessine entre deux univers : l'« avare pays » et l'« autre monde », la ville qui poursuit ceux qui la fuient et les « ombrages » désirés et rêvés.⁶⁶

Ainsi, dans le poème « Ouvrier », le départ exige une réadaptation face à une nouvelle situation, les personnages portent la mémoire d'un lieu d'origine qu'ils ont été forcés de quitter. Le départ est donc à la fois imposé et nécessaire dans le poème, mais aussi irréalisable dans la mesure où le personnage semble aspirer à un ailleurs impossible à atteindre. Un lieu et une situation demeurent inaccessibles pour cause de manque de ressources et de mobilité que Rimbaud conçoit comme un échec de la société moderne dite égalitaire qui demeure incapable d'offrir une chance égale à tous les individus. La ville est un autre monde dans lequel l'homme de la province ne pourra probablement jamais accéder, il ne peut qu'en rêver et espérer un jour atteindre ce lieu. Faisant un « tour dans la banlieue »,

⁶⁵ Pierre Brunel, *Éclats de la violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 283.

⁶⁶ André Guyaux, *Arthur Rimbaud, Oeuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris, Pléiade, Gallimard, 2009, p. 959.

les personnages contournent la ville en l'apercevant au loin comme un lieu idyllique et proscrit de leur cheminement.

Rimbaud passe des phénomènes individuels qui mettent en relief des situations particulières liées à des personnages précis à des considérations universelles qui engagent des peuples et des sociétés dans le mouvement. Les départs dans les *Illuminations* sont entamés par des foules et des groupes distincts qui se massent dans l'espace poétique et qui revendiquent le changement. Vécu par une foule de gens en marche, le départ est associé à une révolution qui engage tout un peuple dans une même marche. Rimbaud adopte un point de vue humaniste qui rend possible dans l'espace poétique un renouveau universel de l'homme :

Un pas de toi c'est la levée des nouveaux hommes et leur en-marche. (« À une Raison », Guyaux, 2009, p. 297.)

Vécu collectivement, le départ (l'en-marche) doit être déterminé par une motivation commune et accomplir des changements pour tous les individus qui s'engagent dans ce mouvement commun. Plusieurs critiques⁶⁷ ont parlé de l'influence de la Commune de Paris, des lieux de mobilisations politiques et des attroupements de foules sur la place publique dans les nouveaux espaces de la ville moderne dans l'imaginaire rimbaldien. Le départ des « nouveaux hommes », vers le changement et la transformation, s'effectue dans l'imaginaire; il est perçu comme une aspiration lointaine et utopique.

Le recueil décrit la modernisation des villes qui survient dans les grandes métropoles européennes du 19^{ème} siècle, qui est prétexte à la création de nouveaux paysages poétiques plus chargés et hétéroclites. La diversité de la ville moderne et l'attrait pour la nouveauté sont à la fois célébrés et critiqués dans le recueil, puisqu'ils sont à fois porteur d'un en-marche vers l'ailleurs rêvé et un aboutissement de l'embourgeoisement des mœurs. La ville future

⁶⁷ Notamment Jacques Perrin dans le compte rendu du colloque : *Rimbaud au Japon*, Lille, Presse universitaire de Lille, 1992, p. 22, Antoine Fongaro dans *Matériaux pour lire Rimbaud*, Toulouse, Presse universitaire du Mirail, 1990, p. 96, Frédéric Thomas dans *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 31, Nikola Bertolino dans *Rimbaud, ou la poésie objective*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 52 et Pierre Brunel dans *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, France Champs-Vallon, 1983, p. 105.

des *Illuminations*, est un espace utopique, construite à partir de matériaux composites rendus mobiles par des stratégies poétiques précises :

L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales. Impossible d'exprimer le jour mat produit par le ciel immuablement gris, l'éclat impérial des bâtisses, et la neige éternelle du sol. On a reproduit dans un goût d'énormité singulier toutes les merveilles classiques de l'architecture. (« Villes I », Forestier, 1999, p. 223)

Rimbaud anime les constructions monstrueuses de cette cité nouvelle par l'accumulation d'images et par la vitesse du rythme qui évoquent le départ de l'industrialisation. Il appelle à une certaine révolte contre la propension de cette marche du progrès par la mise en marche du peuple des rues. La raison première de ses nouveaux départs doit s'incarner dans le corps par le mouvement de la marche. Le rêve de grands mouvements communs dans les espaces renouvelés de la ville et de la pensée sont scandés dans les *Illuminations* au son du tambour comme un cœur pulsant d'un marcheur :

Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie. (« À une Raison », Guyaux, 2009, p. 297.)

Première phrase du poème dédié « À une Raison » apparaît comme un premier pas qui inspire la mise en marche et le déchaînement d'une harmonie instantanée orchestrée par un simple doigté sur l'instrument primitif que représente le tambour. Le mouvement provoqué par « une Raison » déchaîne des forces de renouvellement et d'unité. La levée simultanée des nouveaux hommes est donc motivée par une raison qui demeure inexpliquée dans le poème. Les forces harmoniques déchaînées par un crescendo accentuent ce moment vécu simultanément par une communauté. La raison de ce départ collectif est une force de mouvement capable de transformer l'essence même du monde – universellement et éternellement :

Arrivée de toujours, qui t'en iras partout (« À une Raison », Guyaux, 2009, p. 297.)

La « Raison » est personnifiée dans un corps en position debout, sur le point de partir vers une direction précise, figure d'autorité et de guide qui a en elle un pouvoir créateur et salvateur : elle détruit l'Ancien Monde comme le fait le déluge afin d'en amener un nouveau. Le poème s'adresse à une raison qui motive la création d'une nouvelle réalité : « Certes, Rimbaud n'invoque pas la Raison universelle, et l'indéfini écarte tout rationalisme, mais sa "Raison" singulière est unique, et la majuscule l'érige en puissance créatrice⁶⁸ ». Évidemment cette « nouvelle harmonie » ne peut qu'être vécue poétiquement, elle représente une force de création, une force imaginaire qui contient à la fois le motif du départ et la possibilité de se détacher d'un monde connu : « Dans leur polyphonie fondamentale, les *Illuminations* ne donnent peut-être aucune définition durable de l'ailleurs cherché ; elles récusent toutefois avec acharnement un ici connu – et détesté⁶⁹. » La réalité demeure toujours fuyante, c'est pourquoi le départ dans le recueil voudrait se muter en expression performative – où le dire et le faire se conjuguent dans l'instant –, mais les *Illuminations* renferment bon nombre de départs différés, d'images irréelles et de projets impossibles. La simultanéité des nombreux départs des *Illuminations* est une quête de l'instant fuyant, toujours déjà autre, déjà passé et en attente du devenir.

Il ne s'agit donc pas d'un élan hors du réel comme l'entendent les poètes romantiques, mais d'une vision absolue du monde qui veut englober et décrire tous les aspects simultanés de l'instant. Les *Illuminations* offrent une multiplicité de points de vue selon des personnages qui évoluent dans une représentation décuplée et transitive du réel, en mouvement comme autant de départs espérés.

Que ce soit dans la perspective d'un individu ou d'un groupe, le départ dans les *Illuminations* est décrit comme un élan qui ouvre la voie à de nouvelles possibilités. Parfois cet élan est brimé par une situation contraire, un désir de partir constamment mis en échec par une réalité qui vient contraindre l'émergence d'un mouvement. Entre idéalisme et fatalisme, le désir de nouveauté dans les *Illuminations* est l'une des allégories associées au thème du départ et à l'émergence d'un mouvement qui demande à l'individu ou au groupe de se défaire des anciennes normes établies au profit d'une nouvelle vision.

⁶⁸ *Op.cit.*, p. 957.

⁶⁹ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 461.

2.3 L'instant du départ – la temporalité des *Illuminations* :

La temporalité des *Illuminations* se pose comme un instant fugitif qui ne peut être complètement fixe, mais toujours en marche dans un espace qui demeure insaisissable. Dans le recueil, le temps se forme dans une succession d'instantanés déjà passés ou qui s'étendent vers le devenir de l'être et du monde en perpétuelle transformation :

Or, rétablir le contact avec le monde extérieur, c'est sans doute, au premier chef, le rétablir avec l'espace : espace concret, lieu déterminé où l'on est, et dont on fait le centre de toutes les excursions que l'on amorce dans la direction de la réalité externe; mais le rétablir encore, et tout autant, avec le moment où l'on vit : moment à partir duquel peut s'établir un va-et-vient analogue dans la sphère de la durée.⁷⁰

Poulet élabore dans *Études sur le temps humain*, une théorie selon laquelle la nouvelle conception du temps chez les poètes de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, serait essentiellement ancrée dans le monde extérieur et non plus dans la durée, mais dans l'instant. Selon Poulet, Whitman aurait établi le « point de départ » de cette nouvelle approche du temps en poésie. En effet, Whitman voit le présent comme une étendue au carrefour du passé et du futur, et fait un lien visionnaire entre l'espace et le temps. À la suite de Whitman, Rimbaud veut réinsérer la poésie dans le monde concret. À partir des matériaux qu'offre le réel, il tente d'atteindre une complétude en amalgamant les sphères de l'espace et du temps dans la sphère de l'imagerie poétique afin de donner plus de chair au texte. Rimbaud participe ainsi au nouveau départ de la temporalité en poésie, en incarnant la poésie dans l'instant. L'instant chez Rimbaud s'inscrit dans un temps passé, présent ou futur, mais qui est toujours fuyant et dynamique. C'est le cas dans « Veillées », qui propose trois instants distincts dans trois parties d'un même poème tournant autour d'un seul thème qui en lui-même fait état d'un moment précis d'une journée :

I

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.

C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.

⁷⁰ George Poulet, *Études sur le temps humain* vol.3 « Le point de départ », Paris, Plon, 1964, p. 8.

C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée

L'air et le monde point cherchés. La vie.

– Était-ce donc ceci ?

– Et le rêve fraîchit. (« Veillées », Steinmetz, 1989, p. 82.)

Ici se conjuguent le présent, le passé et le futur par l'utilisation de divers temps de verbe et par la fin du poème qui ouvre à l'altération d'un instant qui fuit comparé à un rêve. Le futur est évoqué par le dialogue final qui annonce le terme d'un rêve et son recommencement. Encore une fois, le rêve est synonyme d'un élan qui se rétracte dans l'instant : c'est le titre qui définit les paramètres temporels du poème qui tente de capter l'instant fuyant de cette veillée déjà passée et qui désire ce qui est à venir : « Tel est bien chez Rimbaud le projet essentiel de la création poétique : convertir la nostalgie baudelairienne en un mouvement de conquête, transmuter le passé en avenir, *brûler* si possible le présent et, à tous les niveaux de l'être, éveiller la *future vigueur* ⁷¹ ». Les *Illuminations* s'emboîtent comme une succession d'instantanés fuyants – sortes de va-et-vient temporel – calqués sur la spontanéité du départ. Le temps humain est recréé dans les poèmes par l'entremise des aspects et des modes verbaux. Selon Gustave Guillaume, le temps humain est mis en langage par le verbe : « Aspect, mode, temps ne se réfèrent pas comme l'enseigne la grammaire traditionnelle, à des phénomènes de nature unique : la chronogénèse; en un mot, l'aspect, le mode, le temps représentent une seule et même chose considérée en des moments différents de sa propre caractérisation ⁷² ». La « saisie » de l'image-temps dans l'esprit se divise en trois selon la théorie du cinétisme de Guillaume : la réalisation du verbe dans le temps *in posse* (en puissance, chronogénèse en état d'opérer – utilisation de l'infinitif et du participe), la réalisation du temps *in fieri* (en devenir, chronogénèse en train de se former dans l'esprit – utilisation du mode subjonctif) et la réalisation du temps *in esse* (en réalité, l'image-temps est accomplie – utilisation du présent, passé, futur). Or, on remarque dans les *Illuminations* l'usage abondant du mode indicatif qui saisit le temps *in esse* et le fixe en image où la chronogénèse a donc fini d'opérer et l'image-temps est accomplie dans le texte : « Le trait caractéristique du temps *in esse* est de se diviser en trois époques : *futur, présent, passé*. Cette

⁷¹ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, « Rimbaud ou la poésie du devenir », Paris, Seuil, 1955, p. 194.

⁷² Gustave Guillaume, *Temps et Verbe, théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, éd. Honoré Champion, 1970, p. 11.

division résulte du recoupement du temps par la visée au moment où sous l'action réalisatrice de celle-ci, l'image-temps, jusque-là amorphe, prend dans l'esprit la forme linéaire ⁷³. Le temps recréé par le langage poétique dans les *Illuminations* est réalisé par les images-temps formées par les aspects et les modes verbaux. Souvent déjà accomplies, les images-temps dans les poèmes des *Illuminations* sont conjuguées dans le temps *in esse* :

Je répondais en ricanant à ce satanique docteur, et finissais par gagner la fenêtre. Je créais, par-delà la campagne traversée par des bandes de musique rare, les fantômes du futur luxe nocturne. (« Vagabonds », Steinmetz, 1989, p. 79.)

Ce sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve ! (« Villes II », Guyaux, 2009, p. 301.)

« Aux centres nous alimenterons la plus cynique prostitution. Nous massacrerons les révoltes logiques. (« Démocratie », Guyaux, 2009, p. 314.)

L'utilisation abondante des temps indicatifs imparfait, présent et futur dans le recueil montre une succession d'actions concrètes placées dans le temps comme autant d'instantanés vécus, sortent de carrefours temporels disposés dans l'espace poétique comme de multiples départs. Le mouvement des poèmes n'est pas créé par l'effet de la durée dans le temps d'événements qui se succèdent, mais par une simultanéité d'instantanés qui sont juxtaposés par une série d'images évoquant un mouvement d'élancement vers l'avant comme le premier pas d'un marcheur :

J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom. (« Aube », Steinmetz, 1989, p. 85.)

⁷³ *Ibid.*, p.51.

Le fait de prophétiser un renouvellement dont il connaît la finalité est déjà une stratégie rhétorique qui permet de mettre en abyme sa propre innovation poétique – le ton parfois prophétique des *Illuminations* qui annonce un *devenir* du monde :

Rimbaud y manifeste d'abord, et c'est son projet le plus évident, le plus communément commenté, un désir de renouvellement total : il veut y faire éclater la littérature et la société ancienne, il veut bondir dans l'inconnu, l'inouï, il s'entraîne à la voyance. Mais cet inconnu, Rimbaud peut-il vraiment affirmer qu'il ne le connaît pas déjà ? Cherche-t-il sans savoir ce qu'il trouvera ? Il semble au contraire qu'avant même le départ de l'aventure il se faisait une idée très nette de son aboutissement.⁷⁴

Rimbaud exploite le moment du « tout est possible » en recréant constamment des mouvements d'élan par les nombreux commencements de récits qui sous-tendent une histoire, un temps, un avènement :

Un beau matin chez un peuple fort doux [...]

En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palme. (« Royauté », Forestier, 1999, p. 216.)

Un prince état vexé de ne pas s'être employé jamais qu'à la perfection des générosités vulgaires. Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour, et soupçonnait ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe [...]

La musique savante manque à notre désir. (« Conte », Forestier, 1999, p. 211.)

La fuite et l'instant du départ dans les *Illuminations* s'inscrivent dans le verbe, mais aussi dans le débit rapide et le rythme saccadé de la prose. La rapidité du rythme rimbaldien et la célérité du défilement des images dans l'œuvre font l'effet d'une sorte de fugue. Rimbaud sature l'espace poétique et la forme prosaïque par l'abondance d'images dont

⁷⁴ Jean-Pierre Richard « Rimbaud ou la poésie du devenir », *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, p. 224.

l'énumération rapide façonne le rythme. Dans son essai, Pierre Vadeboncoeur affirme que la fuite de Rimbaud – qui fut jeune fugueur – se transposait dans l'acte d'écriture : « Conscient, selon mon idée, il fuyait toujours les mots pour d'autres mots, sachant ce que les premiers avaient forcément d'insuffisant et à la fois d'excessif et de gratuit, puis, derechef, il fuyait les seconds pour d'autres encore, sachant que les seconds étaient affligés des mêmes torts que les premiers.⁷⁵ » Cette attitude fuyante de l'écriture est caractérisée par une syntaxe saccadée par la ponctuation abondante qui crée un effet de déboulement rapide dans le rythme des *Illuminations*. Le débit du recueil veut rendre avec exactitude le défilement d'instant fugitifs comme des nombreux départs : on quitte un personnage pour un autre, un lieu pour un autre, un mot pour un autre, une image pour une autre. Cet amalgame des lieux et des temps provoque une saturation complète de l'espace poétique où il est difficile de reprendre son souffle.

Rimbaud s'attaque à la forme figée du poème et de l'écriture en générale en provoquant sans cesse de nouveaux départs. Il abandonne sans cesse un sens donné dans chacune des *Illuminations* pour en subsumer un autre, et ce même dans la conclusion des poèmes qui donnent souvent l'impression d'une clé qui permet de faire la lumière sur l'ensemble du poème. Les dernières phrases sont autant d'ouvertures qui ne concluent jamais complètement le texte, mais qui en font éclater le sens et qui permettent une lecture à rebours :

Au réveil il était midi. (« Aube », Steinmetz, 1989, p. 85.)

– Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.
(« Les ponts », Steinmetz, 1989, p. 74.)

Voici le temps des *Assassins*. (« Matinée d'ivresse », Steinmetz, 1989, p. 69.)

Je veux que ce bras durci ne traîne plus une chère image. (« Ouvriers », Steinmetz, 1989, p. 73.)

⁷⁵ Pierre Vadeboncoeur, *Le pas de l'aventurier : À propos de Rimbaud*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 30.

Arrivée de toujours qui t'en iras partout. (« À une Raison », Steinmetz, 1989, p. 68.)

J'ai seul la clef de cette parade sauvage. (« Parade », Steinmetz, 1989, p. 60.)

La fin des poèmes provoque une rupture qui ouvre la voie à de multiples directions interprétatives. Ainsi, le sens général du poème est chamboulé au profit de plusieurs voies possibles, comme des allers-retours qui tracent les frontières du passé et du devenir d'un phénomène en marche.

La structure anarchique du recueil, marquée par des suites de phrases non verbales qui forment des énumérations d'images, font de la prose rimbaldeenne un espace toujours mouvant, toujours à l'affût d'un départ : « La suppression constante du verbe, la construction par juxtaposition amènent la phrase à n'être plus, bien souvent qu'une énumération pure et simple : dans ce style "déconstruit" les mots valent par eux-mêmes⁷⁶ ». L'emboîtement d'images successives ajoute à l'aspect chaotique des *Illuminations*. Le poème « Départ » montre le besoin de fuir une réalité trop connue par l'utilisation par la répétition du terme « Assez », qui appuie la routine du roulement des jours, comme une sorte de *leitmotiv* de l'ennui :

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.

Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.

Assez connu. Les arrêts de la vie. – Ô Rumeurs et Visions !

Départ dans l'affection et le bruit neuf ! (« Départ », Forestier, 1999, p. 216.)

Cette anaphore inscrit le poème dans un perpétuel présent impératif toujours recommencé, mais qui appelle un départ renouvelé : « Car c'est un solde déjà, et en même temps une mise en scène pour un départ nouveau, la décision étant la conséquence d'un inexorable constat de satiété. Les tours elliptiques correspondent à une manière brusquée d'en finir.⁷⁷ » Le départ est un adieu à tout ce qui a été *connu*, *vu* et *eu*, tout ce qui a permis la

⁷⁶ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 183.

⁷⁷ Pierre Brunel, *Éclats de la violence : Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, p. 195.

perception par les sens et la raison d'un lieu qui fut pratiqué quotidiennement pendant trop longtemps. Le poème décrit donc cet instant où le départ est vécu intimement par le poète dans l'adieu aux choses connues. Le ton récapitulatif du texte examine ce qui a été expérimenté dans un lieu précis avant de se projeter vers l'ailleurs : « Ce qu'on croyait une avancée est déjà une récapitulation : "rumeurs" et "visions" sont rappelées, magnifiées par la majuscule et l'apostrophe, avant d'être congédiées. ⁷⁸» Murat propose, par l'analyse de la structure du poème, un découpage en segments dans la poésie rimbaldivienne, que l'on peut notamment distinguer par la présence de la figure de l'anaphore dans certains poèmes comme « Départ », « Solde », « Enfance III » et « Veillés I ». En effet, l'anaphore dans les *Illuminations* est souvent utilisée pour aérer l'espace typographique qui crée un souffle dans la densité de la prose rimbaldivienne puisqu'elle est souvent marquée par un retour à la ligne. L'anaphore sert à la fois à montrer un aspect répétitif d'une réalité qui doit être quittée et à créer une avancée dans le temps par l'accumulation d'images poétiques. Aussi, l'utilisation de l'anaphore dans le poème « Solde », la scansion de l'annonce « À vendre », veut montrer une saturation de richesses et d'expériences diverses dont le sujet veut se départir. Que ce soit les voyageurs qui ne sont pas tenus de rendre leurs lots ou l'enfant sauvage qui est chassé d'un lieu, les poèmes qui contiennent une anaphore scandent une récurrence brisée par l'élan rationnel ou impulsif du départ :

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.

Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.

⁷⁸ Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 331.

Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse.
(« Enfance III », Forestier, 1999, p. 210.)

Le départ rimbaldien est donc à la fois une fuite chaotique vers l'imaginaire et une quête de sens qui s'incarne dans le réel empirique. Jérôme Thélot, dans *La poésie excédée : Rimbaud*, pousse la réflexion vers le caractère excessif du départ :

Assez vu, assez eu, assez connu, cela veut dire : assez d'extériorité, assez de représentation, assez de monde, et que le départ, une fois suspendue la représentation, soit de s'atteindre dans l'intériorité, et en tant que celle-ci. Départ, donc, de soi vers soi, et comme soi-même. Départ, disons, excédant tout départ connu – et vers l'excès primordial.⁷⁹

Rimbaud parle du départ comme d'un arrachement, d'une fuite à la fois spontanée et instinctive comme un « bruit » et profonde comme une « affection ». Toutefois, alors que Thélot parle d'un repliement sur soi, d'un excès intérieur, nous parlons ici d'un départ vers l'excessive nouveauté, vers l'ailleurs qui veut devenir réel – périphérique – le plus géographiquement opposé à la réalité de la France bourgeoise. C'est pourquoi le départ est souvent déçu puisqu'il prend fin avec la rêverie poétique. Le départ suggère une prise de risque face à l'éloignement de l'habitude qui exige la capacité d'adaptation, le dépassement du corps et les confrontations avec l'inconnu rencontré sur la route. L'excès du départ rimbaldien naît de cette coupure avec le connu qu'est l'Occident pour fuir là où les extrémités géographiques et historiques se rejoignent :

L'aube d'or et la soirée frissonnante trouvent notre brick en large en face de cette Villa et de ses dépendances, qui forment un promontoire aussi étendu que l'Épire et le Péloponnèse ou que la grande île du Japon, ou que l'Arabie !
(« Promontoire », Guyaux, 2009, p. 310.)

⁷⁹ Jérôme Thélot, *La poésie excédée : Rimbaud*, Paris, Fissile, 2008, p. 23-24.

Les lieux, par l'énumération de noms géographiques, semblent se juxtaposer dans le poème comme sur un espace cartographié, la distance réelle entre les lieux est complètement occultée au profit d'un amalgame onomastique de villes et de pays. Partir vite et loin, le départ est une décision impulsive et la marche – puisqu'elle n'est pas soumise à des contraintes comme l'attente due à des horaires ou à des conditions météorologiques – évoque un départ plus subit et un rapport plus direct avec le territoire. Toutefois, la spontanéité du départ dans les *Illuminations* est souvent adoucie par des souvenirs, un passé imaginé du sujet en marche qui revient par bribes au gré des sensations et des visions. Le thème du départ dans les *Illuminations* est parfois marqué par une certaine nostalgie du temps de l'enfance, de lieux et de rêveries associées au passé et qui ressurgissent dans la méditation de la marche. Les multiples départs vécus dans l'enfance d'un individu sont exprimés dans la suite de poème « Vies », qui mêle les anciennes rêveries et les lieux de l'enfance à une réalité présente qui annonce un nouveau départ :

Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j'ai appris l'histoire. À quelque fête de nuit dans une cité du Nord j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. Dans un vieux passage à Paris on m'a enseigné les sciences classiques. Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite. J'ai brassé mon sang. Mon devoir m'est remis. Il ne faut même plus songer à cela. Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commission. (« Vies III », Forestier, 1999, p. 216.)

Le début du poème réfère à des moments particuliers tirés de la mémoire du sujet. Le titre au pluriel laisse supposer que les instants évoqués sont issus du passé de plusieurs autres « vies ». Le départ peut donc se faire à rebours, partant du présent vers les rêveries de l'enfance réactivées dans l'esprit du marcheur : « Un grand paradoxe s'attache à nos rêveries vers l'enfance : ce passé mort a en nous un avenir, l'avenir de ses images vivantes, l'avenir de rêverie qui s'ouvre devant toute image retrouvée⁸⁰ ». Dans les poèmes intitulés « Vies » de phrases courtes se succèdent pour former une énumération de faits et d'expériences vécues

⁸⁰ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, Quadriges, 2005, p. 96.

créant ainsi une sorte de « récapitulatif d'une vie »⁸¹. Il y a un rapprochement à faire entre la suite de poèmes regroupés sous le titre « Vies » et ceux regroupés sous le titre « Enfance ». Les éléments importants d'une vie qui défilent telles les mémoires écrites d'un individu :

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour, plus noble que la fable, mexicaine et flamande; son domaine, azur et verdure insolents, court sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms féroceement grecs, slaves, celtiques. (« Enfance I », Forestier, 1999, p. 208.)

Le sujet poétique se réinvente constamment dans les *Illuminations*, constamment poussé vers un nouveau départ intérieur et confronté à des bilans existentiels. Il s'invente des vies dans un ailleurs rêvé qu'il tisse à travers les noms propres de lieux et les cultures diverses. L'impulsion de ce devenir est donc rendue par les divers amalgames de lieux dans le texte, mais aussi par le rythme empressé et vif des poèmes. La première phrase d'« Enfance I » dans laquelle n'apparaît qu'un seul verbe d'action entre plusieurs phrases nominales enchâssées est marquée par une ponctuation abondante et crée un rythme rapide et dynamique :

S'il est vrai que les phrases nominales, comme le remarque Tzvetan Todorov, produisent généralement un effet d'« immobilisation » (tout est situé dans le même plan temporel), ici elles forment pourtant une agglomération si fournie, que tout le texte semblerait se réduire à une revue de matériaux disparates, à une sorte d'inventaire de la mémoire. On dirait qu'il s'agit de planter le décor pour une action encore à venir.⁸²

Dans « Enfance I », les souvenirs de vies passées s'animent autour de la démarche de cette mystérieuse idole qui porte en elle plusieurs nationalités, elle annonce le mouvement, on attend sa démarche, son premier élan. La plupart des critiques rimbaldiens s'entendent sur le mélange des temps mythique et intime dans les poèmes en prose du recueil. Murat écrit en parlant de « Après le Déluge » :

⁸¹ Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, Paris, José Corti, 2004, p. 185

⁸² Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2002, p. 76.

Sur le plan thématique, « Après le Déluge » pose d'emblée la question de l'inscription du poème dans le temps (entre temps historique et temps mythique) et du rapport entre progrès et retour cyclique; elle est aussi celle du rapport de l'individu privé (la subjectivité, « ennui »; le corps, entre « rassise » et « relevez »; les âges de la vie : « l'enfant ») avec l'histoire.⁸³

Ces retours cycliques entre le temps mythique et le temps historique dans lequel se situe l'individu, forment le temps des *Illuminations* qui se situe toujours à la lisière de nouveaux départs, soit de l'émergence d'un monde mythique en perpétuel recommencement ou au contraire dans un temps présent qui se projette vers l'avenir. Le sujet poétique se balance entre la nostalgie d'un passé perdu et dans un présent qu'il veut continuellement fuir vers de nouveaux départs.

La temporalité des *Illuminations* est marquée par le refus de la fixité, l'instant est constamment mis en mouvement par des figures de style et des suites d'images hétéroclites. Un temps *in esse* – entre passé, présent, futur – lorsque l'action prend vie et s'inscrit dans une linéarité qui crée des directions et des embranchements à travers le parcours du recueil.

Le départ poétique des *Illuminations* incarne le passage d'un état à un autre, le désir de voir et de connaître une réalité autre, le chemin qui s'étale devant soi et l'horizon des rêves à venir. Entre l'abandon à la route et l'angoisse liée à l'anticipation des douleurs que celle-ci peut engendrer, entre les souvenirs d'un passé qui doit être quitté et le futur appréhendé, le marcheur rimbaldien des *Illuminations* est toujours en quête de départs, de ce sentiment d'arrachement et de rupture. Fuite dans les mots, abandon des contraintes liées à la sédentarité ou à la tradition et soif de mouvement, l'appel du départ résonne dans le recueil comme autant de possibilités et d'ouvertures. Au départ du recueil, à cet instant postdiluvien où tout rejaillit et entame la même routine de la fixité, Rimbaud invoque le nouveau déluge, un phénomène à la fois annihilateur et créateur d'un renouvellement du monde poétique : « Or, ce qui frappe dans la poésie de Rimbaud, c'est qu'il s'y exprime un univers

⁸³ Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002 p. 262.

en-train-de-se-constituer. On est, pour ainsi dire, en présence d'une poésie d'aventure pure, poésie qui nous dit ce qui arrive absolument ⁸⁴».

Le monde en perpétuel recommencement de lui-même dans les *Illuminations* est toujours à la limite d'un départ. Tout en rupture et en présence, le temps des *Illuminations* se tient à la frontière de tous les passages. Donc, départ dans toutes les directions et dans tous les espaces, à travers tous les temps.

⁸⁴ Jacques Plessen, *Promenade et poésie, l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris, Mouton et cie, 1967, p.19.

CHAPITRE 3

ANALYSE DES CORPS EN MARCHÉ DANS LES *ILLUMINATIONS*

Pour parvenir à transcrire poétiquement la géographie d'un corps en marche, Rimbaud met en place dans le recueil diverses stratégies formelles. Le mot « corps » apparaît sous plusieurs de ses acceptions étymologiques : corps célestes, corps terrestre et corps du texte. Les corps se mettent en marche pour réussir à former le mouvement d'ensemble du recueil :

Et ce qui frappe, c'est que la gestualité, fondatrice de notre commerce avec le monde, mais aussi du *voir* et du *dire* poétique, affectera, métaleptiquement pourrait-on dire, le monde des êtres et des phénomènes mis en images dans les *Illuminations*, si bien que le monde – paysage ou ville – non seulement sera peuplé d'êtres et de phénomènes gesticulants, mais devient corps lui-même.⁸⁵

Nous verrons que différentes parties du corps qui sont impliquées dans le mouvement de la marche sont souvent évoquées dans le texte notamment la tête et les pieds. Nous redessinerons les contours de ce corps dynamique inscrit dans la chair poétique des *Illuminations* afin de voir comment il se met en marche. Le corps comme véhicule est l'une des représentations les plus universelles au monde : « Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, de l'homme, c'est son corps⁸⁶ ». L'être humain apprend d'abord à marcher pour se déplacer et les méthodes d'apprentissage varient selon l'origine et la culture de chaque individu. La technique du corps qu'est la marche apparaît dans les *Illuminations* comme la posture de base, l'élan premier qui donne le souffle au recueil :

⁸⁵ Jacques Plessen, *Rimbaud ou « la liberté libre »*, colloque de Parade Sauvage, « Ut pictura poësis. Voir et vue dans les *Illuminations* », Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1987, p. 94.

⁸⁶ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, « Les techniques du corps », éd. Quadrige PUF, Paris, 2006, p. 372

Les voix reconstituées; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées; l'occasion unique, de dégager nos sens!

À vendre les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance ! Les richesses jaillissant à chaque démarche ! Solde de diamant sans contrôle ! (« Solde », Forestier, 1999, p. 233.)

La marche c'est d'abord le mouvement d'un corps qui traverse linéairement un lieu. Comme la marche, la poésie des *Illuminations* s'adresse d'abord au corps par l'évocation des sens et par la figure de la synesthésie qui les fusionne. Par le corps vers l'esprit, les perceptions s'inscrivent constamment sur le corps du marcheur et se transforme en images dans le langage poétique rimbaldien : « Ce qui nous intéresse par rapport à la marche se trouve justement inscrit dans cet échange constant, par le biais du corps, entre l'esprit et le monde, dans une optique de création littéraire⁸⁷ ». Dans les *Illuminations*, la marche est performée par des corps sur lesquelles s'inscrivent les sensations. Ainsi, la marche des *Illuminations* implique une relation complexe entre la matière du corps et l'abstraction de la pensée en mouvement. Nous allons mettre en relief les caractéristiques de ces corps en mouvement dans le recueil afin de voir comment Rimbaud recrée poétiquement l'action de la marche :

Ô Douceur, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs ! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques. (« Barbare », Steinmetz, 1989, p. 93.)

Reflets d'une réalité autre, les *Illuminations* sont près d'une conception antique du corps et d'une représentation animiste du monde moderne. Les corps se mutent et se dédoublent à la frontière de l'imaginaire de la marche. Nous allons démontrer comment sont représentés ses corps célestes en marche dans le texte. La définition de corps chez Rimbaud est double puisqu'elle oscille entre un corps très incarné dans les sensations du monde et le corps céleste qui approche le divin et la marche des astres.

⁸⁷ Alexis L'Allier, « La déambulation, entre nature et culture », *Les écrivains déambulateurs, Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, dir. André Carpentier, Alexis L'Allier, Montréal, Figura, 2004, p. 21.

Tous les corps à travers l'écriture rimbaldienne sont mis en marche par l'imaginaire et la poésie en prose, ils sont à la fois véhicules et territoires à explorer. Pour clore notre chapitre, nous allons définir ce que représente le corps du texte et voir comment la marche s'incarne à travers le rythme et la structure des poèmes. Les deux phénomènes que sont la marche et l'écriture impliquent tous deux une posture, un souffle et une linéarité. La posture d'un corps en marche peut être rendue à travers l'écriture par des images ou des figures qui rappellent le parcours linéaire d'un corps dans l'espace.

3.1 La marche des corps physiques :

Les postures du corps physique s'esquissent dans les *Illuminations*. Tout comme en art visuel, Rimbaud trace des lignes droites et des courbes dans le recueil pour recréer le mouvement du corps : le corps vertical est lié à l'essor de l'être debout, la première étape du mouvement et le corps oblique est lié à la cinétique du mouvement, à son passage dans l'espace; le corps assis est associé à la stabilité et aux professions bourgeoises et le corps horizontal évoque la mobilité dans le rêve et le repos :

Si l'un des bienfaits de la poésie est de faire parler le corps, l'imaginaire rimbaldien, par le « primitivisme » de ses rêveries posturales, peut nous toucher profondément : il nous restitue certains plaisirs purs – certaines angoisses originelles aussi – que, sans les expériences d'une « alchimie du verbe », nous aurions peut-être oubliés.⁸⁸

Dans les *Illuminations*, les « rêveries posturales » sont comparables à des structures architecturales agencées soit par la verticalité, l'obliquité ou l'horizontalité. Ces postures ne sont jamais fixes, elle ouvre toujours au mouvement et à la mobilité. Par exemple, la verticalité est toujours rompue par la ligne courbe – en montées et en descentes – comme une géographie accidentée ou une construction architecturale arquée:

⁸⁸ Jacques Plessen, *Promenade et Poésie, l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris, Mouton et cie., 1967, p. 63.

Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives chargés de dômes s'abaissent et s'amoindrissent. (« Les ponts », Guyaux, 2009, p. 300.)

Les ponts sont des lieux de transitions et de mobilité, où l'on aperçoit tous ces corps en marche qui les traversent passant d'une rive à l'autre. Dans le poème, les ponts deviennent des créations mobiles qui offrent un spectacle de couleurs, de lignes et de lumières en fusion. La surabondance de lignes courbes dans le texte rappelle l'effervescence de la ville et le rythme de milliers de marcheurs parcourant la ville, un seul personnage est isolé : « on distingue une veste rouge », mais il disparaît aussitôt dans le flux de la foule et du mouvement. Le passage fugitif d'une image à l'autre évoque les visions passagères qui s'offrent au marcheur en mouvement. Les ponts et l'obliquité dans l'architectonique des *Illuminations* imitent le pas bondissant d'un marcheur toujours entre les déséquilibres qui s'installent entre deux pas.

La ville – lieu de toute verticalité – est mise en scène dans les *Illuminations* par un marcheur qui en arpente les dédales et qui dans l'errance veut la saisir dans tous ses recoins. Elle devient un immense corps vibrant dans les *Illuminations*, jalonnée de beautés et de laideurs qui se dévoilent à mesure que le marcheur les aperçoit. Le paysage urbain dans le recueil s'oblique dans le texte selon la perception du marcheur, les structures s'obliquent comme si elles suivaient le pas du « je » poétique :

Le haut quartier a des parties inexplicables : un bras de mer, sans bateaux, roule sa nappe de grésil bleu entre des quais chargés de candélabres géants. Un pont conduit à une poterne immédiatement sous le dôme de la Sainte-Chapelle. Ce dôme est une armature d'acier artistique de quinze mille pieds de diamètre environ.

Sur quelques points des passerelles de cuivre, des plates-formes, des escaliers qui contournent les halles et les piliers, j'ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville ! C'est le prodige dont je n'ai pu me rendre compte : quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l'acropole ? Pour l'étranger de notre temps la

reconnaissance est impossible. Le quartier commerçant est un circus d'un seul style, avec des galeries à arcades. (« Villes I », Guyaux, 2009, p. 303.)

Les ponts, les dômes et les passerelles, les escaliers contournant et les galeries à arcades composent l'essentiel de l'architecture de ce paysage urbain : tout y est en rebondissement et en courbe. Reproduisant le pas bondissant du marcheur, sont corps en mouvement et ses sens exacerbés font en sorte que les *Illuminations* déconstruisent la forme verticale au profit de la ligne courbe, Rimbaud met en scène de nombreuses élévations suivies de chutes dans le recueil :

– Le long de la vigne, m'étant appuyé du pied à une gargouille, – Je suis descendu dans ce carrosse dont l'époque est assez indiquée par les glaces convexes, les panneaux bombés et les sofas contournés – Corbillard de mon sommeil, isolé, maison de berger de ma niaiserie, le véhicule vire sur le gazon de la grande route effacée [...] (« Nocturne Vulgaire », Steinmetz, 1989, p. 87.)

Le mouvement vertical engendré par le mouvement de bas en haut et de haut en bas dans l'imagerie du poème s'achève par la présence d'un corps couché dans un véhicule. Le passage de la posture verticale à la posture horizontale est accentué par l'utilisation d'une ponctuation marquée de trois tirets. Le corps debout se courbe pour ensuite s'étendre complètement à l'horizontale, ce mouvement est évoqué par le repos léthal du corps dans un corbillard qui traverse l'espace du poème. Le véhicule transporte le corps vers la terre (« gazon ») du repos. La nature est liée à un asile, refuge pour le corps engourdi par la longue route.

Rimbaud, par l'horizontalité du corps, met en scène ces instants de grâce où le corps reprend des forces afin de continuer son cheminement. La nature personnifiée reçoit le corps étendu du poète comme si elle l'invitait à se reposer dans la fraîcheur de son sein dans la liberté qu'offre une nuit passée à la belle étoile à contempler la route qu'il reste à parcourir :

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.
(« Veillées », Forestier, 1999, p. 226.)

La nature qui reçoit le corps du marcheur est une image récurrente dans la poésie rimbaldivienne : « Et Rimbaud va du doux traversin d'herbe où la tête oublieuse des fatigues du corps devient une eau de source, à quelque chasse entre possédés au sommet d'une falaise qui crache le déluge et la tempête⁸⁹ ». La posture horizontale du corps couché dans l'herbe est aussi souvent représentative d'un état léthargique où la mort est vécue comme un retour au sein de la nature. Pour le marcheur, le repos est une étape du voyage qui est nécessaire pour la continuation du périple, il s'agit d'un moment de délectation où le corps prend conscience de tout ce qu'il a pu accomplir et où tous les muscles se délient dans une étrange ivresse : « Après des heures de marche la sieste ou le sommeil de la nuit est une bénédiction. La fatigue pèse sur les membres et invite à l'abandon⁹⁰ ».

La position assise est représentative de la stabilité, du confort de la quiétude du quotidien dans les *Illuminations*. Cet état de stagnation est associé aux « assis », c'est-à-dire à la bourgeoisie personnifiée par des animaux dans le poème « Après le Déluge » :

Aussitôt après que l'idée du Déluge se fut rassise,

Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de l'araignée. (« Après le Déluge », Guyaux, 2009, p. 289.)

Le phénomène personnifié qu'est « l'idée du Déluge » se rassoit dans l'espace après s'être levé : le calme après la tempête est vécu comme un moment de répit entre deux déchaînements des forces de la nature. Le monde se reconstruit tranquillement par l'activité des personnages anamorphiques qui prennent place dans poème. Ainsi, les « assis » dans le recueil sont des gens qui n'ont pas à se lever pour travailler; ils sont les moines en prières ou les gens pieux, les propriétaires enfermés dans leur bureau ou les gens de savoir cloîtrés dans leur bibliothèque ou dans leur fauteuil de lecture. Ils sont toujours représentés dans un lieu fixe et fermé :

⁸⁹ Rimbaud, *Poésie. Une saison en enfer – Illuminations*, « préface de René Char », Paris, Gallimard, 1999, p. 11.

⁹⁰ David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, p. 45.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque. (« Enfance IV », Forestier, 1999, p. 210.)

Rimbaud se dépeint – ainsi que les gens de lettres – comme des êtres qui ne semblent avoir connu le monde qu’à travers les livres. Dans le poème, le confort du fauteuil et la position assise du lecteur dans la bibliothèque sont perturbés par les éléments mobiles de la tempête qui obscurcissent le climat et qui rappellent le mouvement du déluge : « Tout y est sombre, même le fauteuil. L’unique fenêtre est obscurcie par les branches et la pluie [...] Un déluge est-il près de naître ? Le troisième alinéa le transforme de déluge sombre en ce que Rimbaud lui-même appelait “clair déluge”, dans *Enfance I*⁹¹ ». Le savant assis dans son fauteuil est une figure ténébreuse cloisonnée dans la bibliothèque, lieu de tranquillité et de réflexion où sont conservés des documents contenant du savoir ancien. Le fauteuil suggère la stabilité et le cloisonnement dans la solitude et l’ascèse nécessaires au travail et à la rigueur intellectuelle, mais les éléments extérieurs évoquent la mobilité et semblent interpeller le poète-savant en tambourinant sur les fenêtres du lieu : « Les livres continuent l’ivresse du poète, qui a horreur de la fixité, de l’assis et de l’accroupi. Rimbaud a besoin d’accélérer la réalité, de l’animer, de lui donner une frénésie, une fulgurance⁹² ». La lecture est donc un moyen d’échapper à la fixité du lieu, car elle permet la fuite dans l’espace poétique par les mots et les images et ce, malgré le fait qu’elle s’effectue dans une position assise. La lecture recrée l’espace à travers lequel l’imaginaire du marcheur peut se projeter dans le mouvement. Notons que l’idéal de Rimbaud serait de faire de la lecture une activité que l’on peut accomplir en position debout en marche, toutefois de façon générale, la posture du corps assis demeure antithétique à la posture du corps en marche dans les *Illuminations*. Dans les poèmes, les parties d’un corps sont toujours évoquées lorsqu’il se tient dans sa toute verticalité.

Certaines parties du corps physique sont plus sollicitées que d’autres lors de la marche. Symboliquement, les pieds et la tête représentent les extrémités de la posture du corps en marche. Or, dans les *Illuminations* les pieds et la tête sont souvent mis en images.

⁹¹ Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, Paris, José Corti, 2004, p. 95.

⁹² Giovanni Dotoli, *Rimbaud ingénieur*, Paris, éd. Paris-Sorbonne, 2005, p. 96.

C'est à partir du pied, la partie du corps en contact avec le sol que commence le mouvement de la marche.

Le pied est la partie du corps la plus exposée à la géographie du terrain. Dans les *Illuminations*, les pieds ont une valeur positive, ils sont porteurs du mouvement poétique et ils représentent l'assise de l'être puisqu'ils sont ancrés dans l'élément terrestre :

– Le long de la vigne, m'étant appuyé du pied à une gargouille, – [...] (« Nocturne Vulgaire », Steinmetz, 1989, p. 87.)

L'architectonique interne du poème s'articule tout en montée et en descente rendant cet effet d'obliquité par le mouvement de la vigne grimpante qui se hisse vers les hauteurs du ciel en s'agrippant à un mur de pierre. D'abord enracinée dans le sol, elle grimpe dans l'espace sur une construction architecturale qui culmine avec la présence de la gargouille : créature bienveillante posée sur le sommet des cathédrales afin d'éloigner les esprits mauvais et qui sert à faire évacuer l'eau des gouttières. Le pied est appuyé au sommet de cette construction architecturale jusqu'à ce que le sujet se laisse glisser dans l'espace vers un « corbillard » en mouvement. La chute du corps vers le sol est un prolongement du mouvement de la plante grimpante qui s'élève vers le ciel, mais dont les racines s'enfoncent sous terre comme les pieds du marcheur montent dans les airs pour avancer dans l'élan de la marche, mais doivent revenir vers le sol :

Là-haut, les pieds dans la cascade et les ronces, les cerfs têtent Diane. (« Villes II », Guyaux, 2009, p. 301.)

Ici, les « pieds » des cerfs se trouvent tout en haut du décor poétique, mais demeurent enracinés dans les « ronces » et les « cascades » d'eau coulante et les créatures sont surplombées par la figure de Diane, déesse de la nature sauvage. Les cerfs sont des créatures bondissantes – lorsqu'ils se déplacent leurs mouvements oscillent entre l'impulsion et le retour au sol – les pieds à la fois légers dans l'air et gracieusement posés sur le sol comme le sont les *Illuminations*. Entre la terre et l'air, la marche est aussi un mouvement qui se performe dans l'atmosphère d'un lieu :

La muraille en face du veilleur est une succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques. (« Veillées II », Forestier, 1999, p. 227.)

Entre ciel et terre, le corps du marcheur se tient debout entre deux éléments. Si les pieds sont le point de départ du mouvement de la marche, la tête en est le point culminant. La tête devance le mouvement et elle est la partie d'un corps la plus exposée aux sensations. Dans les *Illuminations*, la tête est l'une des parties du corps les plus souvent évoquées⁹³ :

Ta tête se détourne : le nouvel amour ! Ta tête se retourne – le nouvel amour ! (« À une Raison », Guyaux, 2009, p. 297.)

Bachelard aborde la verticalité et le mouvement dans son essai consacré à l'élément aérien, il associe l'élan vertical à l'imagerie liée à la tête dans l'introduction de son œuvre : « Nous mesurerons l'importance d'un courage de l'attitude et de la stature, du courage de vivre contre la pesanteur, de vivre verticalement. Nous apprécierons le sens d'une hygiène du redressement, du grandissement, de la tête haute⁹⁴ ». La tête représente le point culminant du corps et de la station verticale du marcheur des *Illuminations*, elle marque sa volonté et son endurance, toujours s'orientant vers le devenir et l'horizon :

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel. (« Enfance IV », Forestier, 1999, p. 210.)

Dans ce passage, le front est associé à l'allée qui semble rejoindre le ciel, mais aussi celui du « petit valet » rêveur ou de « l'enfant » solitaire qui se tient debout sur les bords de la

⁹³ « Des facies déformés » (« Parade »)

« Gracieux fils de Pan ! autour de ton front » (« Antique »)

« [...] et quelques noces où ma forte tête m'empêcha de monter au diapason des camarades » (« Vies II »)

« Ta tête se détourne » (« À une Raison »)

« Rien ne bougeait au front des palais » (« Aube »)

« Lève la tête » (« Métropolitain »)

« Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la tête – » (« Barbare »)

« Les calculs de côté, l'inévitable descente du ciel, la visite des souvenirs et la séance des rythmes occupent la demeure, la tête et le monde de l'esprit » (« Jeunesse I – Dimanche »)

⁹⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Livre de poche, 2007, p. 24.

mer : « Ce n'est pas lui dont le front touche le ciel, mais l'allée qu'il emprunte, aussi longue que la jetée, et allant se perdre dans la distance ⁹⁵ ». Pourtant, contrairement à ce qu'indique Brunel, il semble bien que le texte effectue un rapprochement entre le paysage qui s'étend et le corps de l'enfant qui se tient debout. Tous les éléments se posent en verticalité – la mer par sa hauteur, le ciel qui s'étend au loin et le front de l'allée ou du petit valet qui rejoint cette altitude. La tête dans l'imaginaire des *Illuminations* permet de saisir et d'englober le monde par les sens – la vue (paysage), l'odorat (l'air) et l'ouïe (musique). Dans « Métropolitain », la tête doit se lever afin de percevoir les lieux qui entourent le sujet poétique :

Lève la tête : le pont de bois, arqué; les derniers potagers de Samarie; ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière; les crânes lumineux dans les plans de pois – et les autres fantasmagories – la campagne. (« Métropolitain », Steinmetz, 1989, p. 91.)

La tête, les masques et les crânes sont des porteurs de lumière dans le poème, puisqu'ils représentent l'apogée de la stature du corps vertical, confrontés aux éléments extérieurs de la nature. L'imaginaire de la marche dans les *Illuminations* fait de la tête le lieu de la perception et de la vision enluminée du parcours imaginé :

Une matinée couverte, en Juillet. Un goût de cendre vole dans les airs; – une odeur de bois suant dans l'âtre, – les fleurs rouies – le saccage des promenades – la bruine des canaux par les champs – pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens? (« [Phrases II] », Forestier, 1999, p. 219.)

Les sens sont exploités dans les poèmes comme des figures de style qui donnent sens au poème, une suite de sensations qui se résorbe dans la phrase finale qui crée une ouverture vers une autre explication : ce qu'on aurait pu interpréter comme la description d'une promenade incendiée se transforme en jouets (joujoux) ou en rêverie pour les sens du poète en quête de nouvelles sensations. Les sens jouent un rôle précis dans la structure même des poèmes des *Illuminations* : « Un autre concept nous apportera, semble-t-il, une aide plus grande, celui de "l'irréel sensible". Nous entendons par là que le matériel de la réalité

⁹⁵ Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, Paris, José Corti, 2004, p. 96.

déformée se traduit souvent en "séquences" où chaque partie constitutive possède une certaine qualité concrète et "sensible" (c'est-à-dire accessible aux sens).⁹⁶ Le but de Rimbaud étant de communiquer par la lecture des sensations inscrites au cœur même du texte pour faire de la lecture des poèmes des *Illuminations* une véritable quête du corps en marche qui s'oppose à la position statique de la lecture. Dans les *Illuminations*, les descriptions de paysages sont souvent oniriques et expriment l'intériorité du sujet poétique ou encore du personnage mis en scène dans le poème : « L'expérience paysagère n'est donc pas uniquement visuelle, et le panorama lui-même comporte une part d'invisibilité dont l'horizon marque la limite, et qui appelle à suppléer aux lacunes du regard par le travail de l'imagination ou l'élan du mouvement⁹⁷ ». Les descriptions de paysage apparaissent dans les *Illuminations* comme de formes de corps chargés d'une sensualité immanente, la route en symbiose avec les sens du marcheur.

Le corps est plus sensible aux perceptions qui se présentent lorsqu'il est en marche – la vue est bercée par la lumière du soleil couchant jouant sur l'herbe verte ou encore dans le feuillage des arbres, le son des pas sur les cailloux de la route et le chant des oiseaux, ou les bruits provoqués par le va-et-vient des véhicules de la ville et les voix perdues dans la foule, le parfum vivifiant des végétaux ou les odeurs nauséabondes qui s'échappent des poubelles dans les territoires urbains, la caresse du vent sur la peau et le goût des baies sur les bords du sentier – ces sensations, agréables ou non, s'imprègnent sur le corps du marcheur :

Comme toutes les entreprises humaines, même celle de penser, la marche est une activité corporelle, mais plus que les autres elle engage le souffle, la fatigue, la volonté, le courage devant la dureté des routes ou l'incertitude de l'arrivée, les moments de faim ou de soif quand nulle source n'est à portée des lèvres, nulle auberge, nulle ferme pour soulager le chemineau de la fatigue du jour⁹⁸.

Le corps est saturé de sensations dans l'ivresse de la longue route. Dans les *Illuminations*, le corps apparaît comme le lieu où se performent toutes les ivresses – ces moments d'extase où le corps en fusion dionysiaque avec le cosmos compose avec les excès

⁹⁶ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, « Rimbaud », éd. Livre de poche, Paris, 1999, p. 111.

⁹⁷ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 14.

⁹⁸ David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, p. 31.

de la modernité : « Si ce corps est risqué jusqu'à la folie, jusqu'au « dernier couac », c'est pour renaître dans l'immédiateté d'une expérience prise à la racine du sensible, lorsque se fait la donation, « comme pour la première fois », du monde ⁹⁹ ». La quête méthodique de la vision en poésie s'inspire des nouvelles méthodes scientifiques, à force d'expériences le chercheur doit prendre compte des réactions provoquées sur le corps et sur la perception pour faire avancer une certaine compréhension du monde, pour en avoir une vision complète et exacte. Quitte à repousser les limites du corps mis en observation :

Ô maintenant si nous sommes dignes de ces tortures ! rassemblons
fervemment cette promesse surhumaine faite à notre corps et notre âme créés : cette
promesse, cette démence ! L'élégance, la science, la violence ! (« Matinée
d'ivresse », Guyaux, 2009, p. 297.)

Le corps doit se faire violence par des prises de risque et des situations extrêmes pour se réinventer. Lorsqu'il se fond dans la célérité du mouvement de la marche, le corps qui s'enfonce dans l'espace est entouré de sensations diverses qui assaillent son appareil perceptif : « Si le marcheur parcourt infiniment l'espace, il accomplit un périple égal à travers son corps qui prend la proportion d'un continent dont la connaissance est toujours en chantier¹⁰⁰ ». Le marcheur est confronté aux accidents géographiques et aux conditions météorologiques – il doit être alerte et vif – forçant son corps à continuer malgré la fatigue et les souffrances : « Le corps du marcheur invétéré s'élance vers la chute, la blessure : mettre le corps en mouvement, c'est le mettre en péril ¹⁰¹ ». La prise de risque lors d'une longue marche est un aller vers l'inconnu où se profilent de longs moments d'angoisse et de fatigue :

Homme de constitution ordinaire, la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans
le verger ; – ô journée enfante ! – le corps un trésor à prodiguer ; – ô aimer, le péril ou
la force de Psyché ? (« Jeunesse II – Sonnet », Forestier, 1999, p. 236.)

⁹⁹ Paule Plouvier, *Sous la lumière de Nietzsche : Rimbaud ou le corps merveilleux*, Saint-Maximin, Théâtète, 1996, p. 37.

¹⁰⁰ David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, p. 31.

¹⁰¹ Alexis L'Allier, « La déambulation, entre nature et culture », *Les écrivains déambulateurs, Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, dir. André Carpentier, Alexis L'Allier, Montréal, Figura, 2004, p. 20.

Le corps comme un trésor à exploiter et à découvrir est forcé de se dépenser pour atteindre les limites de ses capacités, mais il doit prendre des risques, être en mouvement et s'offrir au monde (« à prodiguer »). Ce sonnet est adressé à un « homme de constitution ordinaire » qui est appelé à se débarrasser des dogmes que la religion impose au corps et à se donner complètement dans la mouvance du monde même si cela implique un risque de blessure. Ainsi, Rimbaud fait référence à Psyché qui risque la mort en tombant amoureuse d'Éros, le héros qui risque son corps dans les périls de la marche ou ceux de l'amour :

Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde en avançant. (« Enfance IV », Forestier, 1999, p. 210.)

La fin du monde et la fin du poème se recoupent comme si le bout du chemin était la dernière phrase qui se termine par le gérondif « en avançant » qui met en marche le reste du poème par un effet de rebondissement ou de retour autotélique sur l'ensemble du poème. Le gérondif vient en effet compléter le verbe principal de la phrase « peut » qui modalise l'infinitif être. La phrase tombe dans un non-lieu puisque le tout est mené dans la négation et exprime un paradoxe entre les possibilités rendues désuètes par la fin du monde qui se présente devant le marcheur et l'action du gérondif qui signale une avancée. Le corps fatigué du locuteur qui contemple le reste de la route s'étendant devant lui doit continuer à errer jusqu'à ce qui lui semble être une apocalypse. Cette fin du monde qui se tient au bout de l'horizon rappelle l'ancienne conception de la terre : une plateforme suspendue dans l'espace entre ciel et enfer. Les *Illuminations* jouent avec les diverses conceptions scientifiques, métaphysiques et religieuses du corps terrestre qui ont été pensées par les humains à diverses époques. La marche dans les *Illuminations* peut donc être accomplie par un corps physique, mais aussi par un corps céleste relevant des astres ou des mythes anciens.

3.2 La marche des corps célestes :

Le corps en marche dans les *Illuminations* est représentatif d'une conception presque animiste du monde moderne, elles mettent souvent en scène un corps en fusion avec la nature

et les individus qui vivent au sein d'une même communauté. Dans les sociétés animistes de l'antiquité la plus reculée, le corps participe au cosmos qui l'entoure, il ne fait qu'un avec le monde et avec les autres corps :

Dans les sociétés de type communautaire, où le sens de l'existence de l'homme marque une allégeance au groupe, au cosmos, à la nature, le corps n'existe pas comme élément d'individuation puisque l'individu lui-même ne se distingue pas du groupe, tout au plus est-il une singularité dans l'harmonie différentielle du groupe. À l'inverse, l'isolement du corps au sein des sociétés occidentales témoigne d'une trame sociale où l'homme est coupé du cosmos, coupé des autres et coupé de lui-même.¹⁰²

L'anthropomorphisme dans certains poèmes des *Illuminations* rappelle les monstres gréco-romains et les créatures surnaturelles issues d'autres genres littéraires comme l'hymne ou le conte. L'architectonique des *Illuminations* est animée par ses formes composites qui parcourent l'espace poétique comme de grands corps animaliers ou humanoïdes en marche. La poésie des *Illuminations* fait revivre par la marche le corps des divinités liées à la force tellurique. Le corps en marche représente ainsi la nostalgie d'un héritage antique où le corps composait avec la nature et le cosmos. Rimbaud y fait un clin d'œil en faisant appel à des formes littéraires populaires ou antiques (« Conte », « Antique », « Mystique », « Royauté ») :

Gracieux fils de Pan ! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies, tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche. (« Antique », Steinmetz, 1989, p. 61.)

Le ton du poème rappelle celui d'un hymne antique qui aurait été dédié à Silène, fils du dieu Pan dans la mythologie grecque. Le corps de la créature antique est invoqué afin de

¹⁰² David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p. 22.

ramener cette époque du corps qui a été perdu : « Cette présence qui module ses apparitions d'un poème à l'autre, affirme que le désir est lié aux formes d'un Éros tellurique et qu'il n'y a pas d'autre incarnation que celle qui participe à ce désir-là, dont le savoir de la culture chrétienne nous a tragiquement séparés ¹⁰³ ». Dans le poème, le corps est décrit de la tête aux pieds comme s'il s'agissait d'un portrait ou d'une statue antique qui s'anime, celle d'un fils de Pan, dieu errant toujours aux trousses d'une nymphe. Certains éléments du poème sont des références directes à l'antiquité telle la couronne de fleurettes qui apparaît sur les statues des divinités comme un symbole de leur majesté sur la nature. Les baies, selon Pierre Brunel : « sont les fruits du houx, ou du lierre, par exemple, élément constitutif du corymbe traditionnel ¹⁰⁴ ». La cithare, instrument utilisé dans l'antiquité, était associée à la forme du monde ¹⁰⁵.

Cette description physique du « fils de Pan » dans les *Illuminations* est très semblable à celle du Pan dans les récits de la mythologie grecque où la « double-corne » se transforme en « double sexe ». Rimbaud imite même la référence à cette filiation en évoquant le fils de Pan plutôt que le dieu lui-même : « On sait que le déhanchement typique de la statuaire grecque suggère la marche en juxtaposant une jambe tendue et une jambe quelque peu repliée. L'illusion d'optique, facilitée par la lumière incertaine de la nuit, justifie l'expression paradoxale "Promène-toi" ¹⁰⁶ ». La créature est en marche, tout son corps comme dans le poème d'Hésiode est impliqué dans le mouvement. La créature s'avance dans un territoire donné et les références aux pâturages et à la nature sont omniprésentes. Paul Claes nous indique que le poème serait basé sur la contemplation d'une statue du dieu Pan. D'autres éléments dans la description des corps s'inspirent plutôt des connaissances modernes du corps comme cette description méthodique et anatomique de la créature et de la circulation du sang qui est comparée à un tintement de musique en pulsation dans le corps de la créature. Sa marche, comme celle du « Génie », invite le retour d'un âge perdu qui concorde avec l'avènement d'un corps nouveau lié au phénomène du « nouvel amour ». Ce renouvellement

¹⁰³ Paule Plouvier, *Sous la lumière de Nietzsche : Rimbaud ou le corps merveilleux*, Saint-Maximin, Théétète, 1996, p. 68.

¹⁰⁴ Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, Paris, José Corti, 2004, p. 139.

¹⁰⁵ Jacques Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 261.

¹⁰⁶ Paul Claes, *La clé des Illuminations*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p.90.

de la vigueur des corps est possible par le phénomène de la marche – de la mise en mouvement des corps.

La description des corps antiques dans les *Illuminations* fait montre d'une intertextualité avec un hymne à Pan dans la *Théogonie* d'Hésiode, puisque l'on y retrouve les mêmes caractéristiques corporelles que celles dépeintes par Rimbaud dans *Antique* : la blondeur de la pilosité, la parenté entre Pan et Hermès et le lien avec la nature :

Muse, parle-moi
du cher rejeton d'Hermès,
chèvre-pied, double-corne,
amateur de grand vacarme; dans les vallons
pleins d'arbres il va divaguant
avec des nymphes dansantes,
qui passent sur les sommets
de montagnes à chèvres
en criant le nom de Pan,
dieu de pâtures, clairs cheveux
jamais peignés.¹⁰⁷

Ces intertextes montrent à quel point l'idéal de la marche rimbalienne est véhiculé par ces grands corps antiques à travers leur posture et leur caractère anamorphique. La marche dans les *Illuminations* est une façon de retourner à cette posture primitive qui fait resurgir les caractéristiques animalières de l'homme, le corps du marcheur en lien avec le cosmos.

La marche des corps dans l'antiquité était associée aux astres qui accomplissent une révolution dans le ciel comme le marcheur accomplit un trajet dans l'espace. Cette ancienne acception du mot marche a perduré jusqu'au dix-neuvième siècle et est encore populaire de nos jours : « Mouvement des corps célestes, la marche de la terre et de la lune¹⁰⁸ ». La personnification des astres et des phénomènes naturels dans certains poèmes des *Illuminations* montre un désir de retourner à cette conception antique du corps :

J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du soleil, [...] (« Vagabond », Steinmetz, 1989, p. 79.)

¹⁰⁷ Hésiode, *Théogonie, les Travaux des jours, Hymnes homériques*, Paris, Gallimard, 2001, p. 314.

¹⁰⁸ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, définition du mot « marche ».

Rimbaud, en faisant de l'un de ses personnages un « fils du soleil », personnifie l'astre solaire qui veille et protège le futur initié. Le soleil et le voyageur ont en commun cette marche qu'ils doivent performer afin d'accomplir leur finalité. Dans les *Illuminations*, les astres célestes personnifiés portent attention à des événements qui surviennent sur terre :

Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, - et les églogues en sabots grognant dans le verger. (« Après le déluge », Guyaux, 2009, p. 289.)

Dans le texte, la Lune est un personnage – nommé par une majuscule – qui contemple le monde comme un marcheur témoin du comportement des animaux ou des hommes qu'il rencontre sur sa route. La Lune perçoit les créatures errantes et diaboliques que sont les chacals qui pleurent et les « églogues » – petits poèmes pastoraux – qui dotés de sabots, deviennent des agneaux grognant. Les personnages des *Illuminations* marchent sous les astres qui sont présentés tels des compagnons de route ou des divinités bienveillantes. Les astres comme dans le panthéon antique représentent la marche du monde qui est réalisée par les dieux.

Les phénomènes naturels prennent parfois l'allure et la posture d'un corps dans le recueil. Ils s'animent et se mettent en mouvement par des effets de style et de rythme et par la suite des images défilant dans l'espace poétique, puis ils accompagnent le marcheur dans son périple : « Le "pas" (l'éclat) de l'Aurore éveille les nuages qui se lèvent ("levée") et se mettent en mouvement ("en-marche") tel les soldats-nuages de "Démocratie". (– Le pas du jour qui se lève comme un départ, le renouvellement perpétuel de la nature et son mouvement) ¹⁰⁹». La nature apparaît toujours comme une compagne de route – elle représente la vigueur de la marche du corps :

Je me souviens des heures d'argent et de soleil vers les fleuves, la main de la campagne sur mon épaule, et de nos caresses debout dans les plaines poivrées. (« Vies I », Forestier, 1999, p. 215.)

¹⁰⁹ Paul Claes, *La clé des Illuminations*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 117.

Les caresses se font « debout » dans le décor qui mène vers un ailleurs terrestre, une direction : « vers les fleuves ». Le paysage dans les *Illuminations* compose un corps mobile qui accompagne le sujet poétique comme une présence féminine et accueillante. La marche des *Illuminations* permet de retrouver cette posture primitive comme un retour vers les temps mythiques à travers l'espace poétique, elle permet l'évasion et un glissement dans une vision idéalisée des temps païen qui va outre les dogmes de la religion chrétienne. Le corps est alors une valeur qui doit être célébrée et alors même la figure christique de « Génie » est investie de cet élan de liberté :

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité : machine aimée des qualités fatales. Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre : ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...

Et nous nous le rappelons et il voyage... Et si l'Adoration s'en va, sonne, sa promesse sonne : « Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C'est cette époque-ci qui a sombrée ! »

Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce péché : car s'est fait, lui étant, et étant aimé. (« Génie », Steinmetz, 1989, p. 108.)

Luttant contre le corps humilié et mutilé du christianisme puritain du dix-neuvième siècle, Rimbaud exalte la vie et les sens par la fusion du corps et du cosmos comme dans les valeurs de l'antiquité grecque et romaine : « L'éros nihiliste chrétien se constitue dans cette double folie : l'aspiration à un corps inexistant et le désir de maltraiter le corps existant. Double névrose : volonté de néant en matière d'idéal, volonté de mort sur le terrain pratique ¹¹⁰ ». À l'inverse du corps christique, le corps du génie est célébré. Il lutte pour se défaire des dogmes imposés par sa culture et son époque en retournant à la force primitive de l'être humain par l'acte universel de la marche. Cet être en marche est issu des anciens mythes apolliniens et dionysiaques par sa nature polymorphe qui se dédouble en une créature à la fois céleste et terrestre :

¹¹⁰ Michel Onfray, *Le souci des plaisirs, construction d'une érotique solaire*, Paris, J'ai lu, 2009, p. 88.

Dans les visions rimbaldiennes les plus parfaites de l'harmonie universelle (comme celle dans le poème *Génie*), le monde apparaît comme un organisme unique, efficace, « machine aimée des qualités fatales »; un organisme qui, pareil à un immense corps merveilleux, embrasse toutes les valeurs authentiques de la vie, y compris les « malheurs nouveaux » dont le chant est clair¹¹¹.

Le corps en marche est en mouvement dans le monde comme tous les phénomènes célestes et terrestres. Les corps en marche dans les *Illuminations* forment parfois des ensembles – une foule de personnages étranges et de créatures célestes fusionnent pour ne devenir qu'un seul grand corps mouvant. La foule se massant dans les carrefours de la ville moderne est représentée dans une sorte de décor imaginaire où les corps s'entremêlent :

L'éclairage revient à l'arbre de bâtisse. Des deux extrémités de la salle, décors quelconques, des élévations harmoniques se joignent. La muraille en face du veilleur est une succession psychologique de coupes de frises, de bandes atmosphériques et d'accidences géologiques. – Rêve intense et rapide de groupes sentimentaux avec des êtres de tous les caractères parmi toutes les apparences. (« Veillées II », Forestier, 1999, p. 227.)

Dans le poème, « l'arbre » et « la bâtisse » ne forment qu'une seule structure entre le naturel et l'artificiel. Des structures verticales – « arbres », « murailles » et « élévations harmoniques » – sur lesquelles se découpent des fresques horizontales – « succession psychologiques », « bandes atmosphériques » et « accidences géologiques » – recréent l'effet de la marche dans ces lieux statiques qui s'animent par le grand corps de la foule qui s'ameute et passe. Des corps en mouvement semblent pouvoir revêtir plusieurs formes et plusieurs personnalités comme s'ils n'avaient pas d'apparence fixe. Comme le corps antique fusionne avec la nature, les personnages des *Illuminations* se fondent au décor de la ville. Les grandes structures architecturales de la ville s'animent et deviennent elles-mêmes de grands organismes en marche.

¹¹¹ Nikola Bertolino, *Rimbaud ou la poésie objective*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 207.

Les personnages en marche dans le recueil ont souvent la capacité de se dédoubler et de devenir autre comme si la marche donnait au corps la possibilité de se métamorphoser. Par exemple, le couple de « Royauté » capable de se fondre l'un dans l'autre et dans les lieux urbains où ils s'avancent :

Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique. « Mes amis, je veux qu'elle soit reine! » « Je veux être reine! » Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre.

En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et toute l'après-midi, où ils s'avancèrent du côté des jardins de palmes. (« Royauté », Steinmetz, 1989, p. 67.)

Ces êtres issus d'un peuple inconnu forment ensemble un couple aux allures androgéniques. L'histoire indique qu'ils ont traversé une épreuve initiatique, ce qui leur donne une magnificence toute royale alors qu'ils déambulent dans les rues de cette ville. Leur marche ressemble à un couronnement ou à un défilé royal qui met en scène des personnages de haute noblesse. Le poème commence par évoquer l'homme et la femme distinctement, mais la transformation s'opère à la phrase : « Ils se pâmaient l'un contre l'autre », magiquement les êtres deviennent « rois » et s'indifférencient l'un de l'autre en s'avancant vers les « jardins de palmes ».

Le poème « Conte » est un autre exemple de dédoublement et de fusion des personnages où le prince et le génie se mutent en une créature unique :

Un soir il galopait fièrement. Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable même. De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe! D'un bonheur indicible, insupportable même! Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir ? Ensemble donc ils moururent.

Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire. Le prince était le Génie. Le Génie était le Prince.

La musique savante manque à notre désir. (« Conte », Steinmetz, 1989, p. 58.)

Le génie et le prince sont des personnages issus de la tradition des contes orientaux. Le premier est une créature aérienne surgissant sur la route de l'autre personnage alors que celui-ci galope sur ses terres. Le génie incarne traditionnellement l'extrême mobilité, la force du changement et de la métamorphose par le principe des souhaits et la rapidité avec laquelle il peut faire intervenir une transformation dans l'existence d'un être. Le prince meurt à un « âge ordinaire », dans le confort de son palais usé par les dommages de la vie sédentaire qui s'oppose à la vie sur les routes qui offre des rencontres magiques. Le dédoublement des personnages qui fusionnent permet au prince de quitter un lieu et de fuir une réalité non désirée pour aspirer à une plus grande liberté, celle de la complète mobilité et de la finitude de l'être. La rencontre a lieu sur la route, lieu de la marche qui permet toutes les rencontres et qui transforme le corps.

Vécu et observer de l'intérieur le corps dans les *Illuminations* semble être lié à un cosmos florissant à la fois d'une beauté épanouie et d'une monstruosité atroce. La marche est alors décrite de l'intérieur, car le « je » des *Illuminations* ne fait pas qu'observer le mouvement de la marche, il le décrit de façon intérieure dans toute la splendeur de son organisme en mouvement. Le corps en transformation dans le poème « Being Beautous » jaillit de sa nouvelle forme, l'« Être de beauté » devient un corps offert à tous les horizons :

Devant une neige un Être de Beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré; des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes. Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier. Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, - elle recule, elle se dresse. Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux. (« Being Beautous », Guyaux, 2009, p. 294.)

Le poème débute par un corps se tenant en élévation dans l'espace, suspendu par l'élément vibratoire de la musique qui monte autour de ce corps qui en émerge. Les témoins

de cette « Vision » voient leur propre corps être transformé, leur squelette être recouvert d'une nouvelle chair et adopter une nouvelle posture. L'idole de « Beauté » est complètement matérielle et elle appelle les pas du locuteur. Le corps en éclosion doit traverser un cycle ou accomplir une révolution (être en marche) afin d'accéder à un nouvel état de matière et d'esprit, or la marche de ce grand corps est composée de stabilités et de déséquilibres. Le poème décrit la structure interne de ce corps grandissant et s'allongeant dans l'espace, on contemple les os et les chairs spectrales de cette matrice de beauté. Le redressement du corps est décrit de façon à la fois matérielles et abstraites – de corps et de néant – donnant naissance au mouvement. L'apparition de cette « Vision » est à la fois terrible et majestueuse par sa hauteur, sa posture et ses mouvements : la créature grandit et s'élève jusqu'à s'éloigner du monde qui disparaît dans la distance « loin derrière nous ».

L'utilisation des majuscules ajoute à l'axe verticalisant de cette créature qui se lève et qui donne lieu à un renouvellement des formes, les lettres majuscules « E » et « B » créent une verticalité dans l'espace typographique¹¹². L'être de « Being Beautous » est placé en position verticale comme une sentinelle : elle peut saisir l'espace du regard et se distendre en hauteur jusqu'à l'éclatement de la matière qui la compose. Le mouvement ascensionnel est accentué par le décor nordique et morbide et par le surgissement d'une nouvelle harmonie musicale émanant de cet enfer de glace : « Paradoxalement même, on pourrait dire que puissances de mort et puissances de vie collaborent pour le surgissement difficile de l'être nouveau¹¹³ ». La volonté de recreation et d'émancipation est un effort et une violence dans le poème qui condense la verticalité du mouvement ascendant du corps et l'amplitude de son éclosion dans le monde des perceptions : « Il faut noter la force manœuvrière du verbe "faire monter" qui insiste sur l'effort douloureux, la violence nécessaire à cette surrection de la vie dont l'apparaître se verticalise dans une tension ascendante, mais aussi – "s'élargir" - prend extension et volume à partir de soi dans un mouvement d'éclosion continué¹¹⁴ ». L'étirement vertical de l'« Être de Beauté » est violent : des « blessures éclatent » comme des ecchymoses sur un corps poussé vers les extrémités de l'espace qu'il peut occuper et finalement saturer.

¹¹² Selon la définition du *Multidictionnaire*, en typographie, le corps signifie la taille du lettrage qui est noté en points. Marie-Éva de Villiers, *Multidictionnaire*, Montréal, Québec Amérique, 2009. p. 392.

¹¹³ Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, 1978, p. 183.

¹¹⁴ Paule Plouvier, *Sous la lumière de Nietzsche : Rimbaud ou le corps merveilleux*, Saint-Maximin, Théâtète, 1996, p. 75.

La « Vision » incarne la poésie et rappelle la structure interne du recueil; un corps poétique formé de sensations et de perceptions transformées en images par des figures de style qui infusent une corporéité au texte. Encore une fois, la verticalité de la créature est brisée au profit de l'éclatement des sens et des directions, elle se distend jusqu'à emplir tout l'espace. Le poème est autoréférentiel; il décrit l'écriture des *Illuminations* tant par l'éclatement du sens que par la saturation du corps de la page par la prose qui comble tout l'espace typographique comme la marche permet au marcheur de s'appropriier l'espace par son corps.

3.3 La marche du corps poétique :

Rimbaud veut créer un nouveau corps poétique qui s'incarne dans le mélange des genres et qui justifie l'utilisation de la prose en poésie. Le conte, le fragment, l'ode, la prière et la poésie en vers sont des genres littéraires évoqués ou sous-entendus dans les *Illuminations*. La poésie en prose des *Illuminations* apparaît comme un corps-cosmos en transformation qui peut englober plusieurs autres formes littéraires comme le théâtre et la chanson, mais aussi d'autres formes artistiques : la musique, l'architecture et l'art pictural. Elle aborde les divers genres littéraires comme autant de direction et de lieux explorés dans sa marche. Le mélange des genres engendre un dynamisme dans le recueil, une forme de mobilité littéraire qui donne corps et met en marche la poétique du recueil :

L'ancienne Comédie poursuit ses accords et divise ses Idylles :

Des boulevards de tréteaux. (« Scènes », Guyaux, 2009, p. 311.)

Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les Proverbes. (« Vies I », Forestier, 1999, p. 215.)

Gracieux fils de Pan ! (« Antique », Steinmetz, 1989, p. 61.)

Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons « bonnes filles ». Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes, et usent de la comédie magnétique. (« Parade », Steinmetz, 1989, p. 60.)

Un Prince était vexé de ne s'être employé jamais qu'à la perfection des générosités vulgaires. (« Conte », Steinmetz, 1989, p. 58.)

Ces passages entremêlent les genres vulgaires de la chanson, du conte et de la comédie aux genres élevés que sont les textes sacrés, la tragédie et la poésie. Les troupes de comédiens, les musiciens, les conteurs sont des gens de la route toujours en marche pour divertir le peuple et parfaire leur art. Par la porosité de la poésie en prose, Rimbaud cherche à faire entrer tous ces genres dans l'espace poétique : « Rimbaud voit dans le poème en prose une forme ouverte admettant des genres et des tours très variés ¹¹⁵ ». C'est aussi une façon de dynamiser la poésie en y ajoutant des genres vivants et populaires qui se rencontrent dans l'espace littéraire. Rejetant les conventions de la poésie classique, Rimbaud voit dans l'utilisation des genres populaire une façon de se libérer des normes et des règles statiques des anciens canons.

La marche est au cœur de cette prise de liberté. La parole poétique et la marche impliquent toutes deux une forme d'exercice de la liberté. Pour Rimbaud, c'est de la prise de risques qui surviennent lors de la marche que surgit la vigueur de la création poétique :

Les voix instructives exilées... L'ingénuité physique amèrement rassise [...] (« Jeunesse IV – Vingt ans », Forestier, 1999, p. 237.)

Vigueur physique et vigueur créative sont liées dans la posture d'écriture poétique, car la poésie engage tout le corps et l'esprit dans le rythme et dans le sens. L'un et l'autre deviennent ineffectifs dans la position assise c'est-à-dire dans le cloisonnement et la sécurité du corps et de l'esprit. Dans les poèmes des *Illuminations*, la vigueur du corps et celle de la créativité peuvent s'amoindrir dans la stabilité. Le corps poétique des *Illuminations* est toujours en mouvement – la transition d'une image à l'autre engendre un rythme haletant qui rappelle l'essoufflement dû à une longue marche.

Certaines *Illuminations* sont de véritables descriptions d'images dans lesquelles des mouvements sont décomposés en fragments de vie :

¹¹⁵ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire nos jours*, chap. II « Rimbaud et la création d'une nouvelle langue poétique », Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 159.

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. – La jeune maman trépassée descend le perron. – La calèche du cousin crie sur le sable. – Le petit frère – (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'œillet. – Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées. [...]

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes. (« Enfance II », Forestier, 1999, p. 209.)

Les moments fixés par l'instantanéité des *Illuminations* sont toujours remis en mouvement par les divers corps qui y sont représentés.

L'organisation des pages dans les *Illuminations* est sensiblement toujours la même : le texte apparaît comme un seul grand bloc avec quelques paragraphes. Les poèmes en prose des *Illuminations* s'étendent souvent sur l'espace de la page en forme rectangulaire, presque sans alinéa ou très peu et surtout sans espace blanc, ce qui crée un rythme haletant et rapide comme si Rimbaud voulait recréer le rythme de la démarche du locuteur de chaque poème : « Rimbaud arrive à spatialiser les éléments à l'intérieur même de morceaux isolés de prose (à longueur variable) qui fait l'intérêt spécial de sa technique de poète en prose ¹¹⁶ ». Le poème « Enfance II » parle de gens disparus, mais toujours présents en image comme si le locuteur du poème contemplait une suite d'images photographiques. La forme des poèmes en prose sur la page rappelle celle d'un cliché photographique sur lequel apparaissent des personnages pris dans un mouvement. La chronophotographie a aidé la science moderne à décortiquer et à comprendre les mouvements de la marche par l'étude des images par séquences.

Les multiples corps qui apparaissent dans les textes sont illuminés par le langage poétique et par les figures qui les animent. La mobilité du corps et les pas cadencés du marcheur sont fixés par l'écriture. La forme rectangulaire des poèmes dans les *Illuminations* où les personnages sont isolés évoque les clichés photographiques :

Car tel est, dans le domaine de l'art, le destin de la déambulation : elle est capable de produire une attitude ou une forme, de conduire à une réalisation plastique

¹¹⁶ David Scott, « La structure spatiale du poème en prose : d'Aloysius Bertrand à Rimbaud », *Poétique*, no. 57-60, 1984, p. 305.

à partir du mouvement qu'elle incarne, et cela en dehors ou en complément de la pure et simple représentation de la marche (iconographie du déplacement), ou bien elle est tout simplement elle-même l'attitude, la forme.¹¹⁷

La marche dans les *Illuminations* est une attitude qui recrée à travers l'écriture comme sur les clichés photographiques, une linéarité et le réel en mouvement. Elle engage la forme des poèmes, une vision qui se veut totale et transitoire de l'espace, point par point le sujet est plongé dans une nouvelle vision de la réalité :

À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de féerie. (« Ornières », Guyaux, 2009, p. 301.)

Tout dans le poème apparaît simultanément au regard du lecteur. Rimbaud sature le paysage poétique comme un « kaléidoscope » de couleurs, de textures et de lumière qui rappelle l'image picturale en mouvement sorte de séquence photographique qui décortique le mouvement des yeux du marcheur : « C'est ainsi que le texte rimbaldien qui commence souvent par une exposition active et rapide d'un thème se transforme vite en une juxtaposition d'éléments qui s'organisent d'une manière spatiale ou illustrative ¹¹⁸ ». Pourtant même si l'espace est saturé « syntagmatiquement » autant que visuellement, des pauses et des béances prennent place au fil des pages des *Illuminations* créées en partie par l'utilisation des signes de ponctuation comme le point virgule et le tiret qui entrecoupent le texte. La page devient un corps morcelé avec ses espaces et ses blancs qui participent à la création d'un souffle et d'un rythme dans le recueil : « Texte imitation du corps, nécessairement à contre-arbitraire du signe. Dans le rêve de l'origine, le mot a une frontière possible avec la chose. Une frontière perdue comme le paradis, à retrouver par la poésie peut-être ¹¹⁹ ». Dans les *Illuminations*, la frontière entre le mot et l'objet est constamment transgressée afin de cerner les contours de ce corps poétique à la fois formé de matière et de rêve. Le mouvement pulsé du corps des *Illuminations* provient du rythme de sa prose – bribes morcelées d'un corps qui

¹¹⁷ Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, du Regard, 2002, p. 15

¹¹⁸ *Op.cit.*, p. 306.

¹¹⁹ Henri Meschonnic, « Espace du rythme », *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, éd. Verdier, 1982, p. 328.

continue de repousser ses limites intérieures. Le mouvement scandé du marcheur est le souffle au cœur des *Illuminations*, l'élan de la prose. Le rythme en poésie moderne est une « façon fluer » liée à la faculté de percevoir par les sens et par l'intelligence comme l'indique Lucie Bourassa¹²⁰, il s'agit d'une organisation du mouvement. Cette organisation du mouvement dans les *Illuminations* s'anime en cadence, en rupture et en espace :

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,
 Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ;
 (elles n'existent pas.)
 Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et
 la tête – loin des anciens assassins –
 Oh ! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs
 arctiques ; (elles n'existent pas)
 Douceur !
 Les brasiers pleuvant aux rafales de givre, – Douceur ! les feux à la pluie du
 vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. – Ô
 monde ! –
 (Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent,)
 Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et chocs des
 glaçons aux astres.
 Ô Douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les
 chevelures et les yeux, flottant.
 Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs ! – et la voix féminine
 arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.
 Le pavillon... (« Barbare », Steinmetz, 1989, p. 93.)

Le sujet du poème décrit un monde inexistant, ce qui provoque un effet d'anéantissement du texte qui auto-annule sa vraisemblance. Dans ce monde pourtant inexistant, les mots prennent tout leur sens, ils ont une direction. Le paysage très tellurique dans le poème ajoute à cet effet de marche sur un sol entre le feu et la glace, entre la mer et la terre. Le barbarisme de ce poème réside dans la beauté de sa brutalité, la « douceur » des « larmes bouillantes ». Les sons, les textures, les images se mélangent pour ne former qu'un seul monde de sensations accrues et de violentes perceptions qui assaillent le sujet. Mais les fleurs créées « n'existent pas », elles sont le fruit de l'imaginaire poétique, elles sont des mots sur le papier. Ainsi, le poème est rythmé comme la marche : entre deux pas, il y a le déséquilibre. Les nombreuses ruptures de sens et de rythme dans le poème marquent cette

¹²⁰ Lucie Bourassa, *Rythme et sens des processus rythmiques en poésie contemporaine*, éd. Balzac, coll. Univers des discours, Montréal, 1992, pp. 12-32.

cadence. Le texte parfois hachuré des *Illuminations* combine le chaos et le contrôle comme un marcheur se tient entre deux pas, dans cet instant où le corps est instable. Rien n'est stable dans les *Illuminations*, tout passe rapidement ou semble disparaître dans l'instant suivant et l'inscription momentanée de la sensation sur le corps devient un souvenir transformé par l'imaginaire :

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bras du bois.

Au réveil il était midi. (« Aube », Forestier, 1999, p. 228-229.)

L'immense corps naturel que le sujet pourchasse dans le poème va de pair avec le corps poétique poursuivi par le poète au fil de l'écriture. La rêverie poétique de Rimbaud naît de l'expérience tactile du monde : « [...] toute écriture, chez Rimbaud, quels que soient ses thèmes, relève de la corporéité, procède essentiellement non pas du *sentiment* (de l'affection par un objet), mais du *sentir interne* de ce sentiment (de l'affection de soi par soi) en lequel celui-ci a sa teneur¹²¹ ». Toutefois, ce « *sentiment interne* » naît d'une volonté d'exploration vers l'extérieur, repoussant les limites du sujet poétique et non contraint à l'unique intériorité du poète écrivain. Les *Illuminations* sont une célébration du corps en tant qu'instrument des sens et de la mobilité, elles incarnent les valeurs de la modernité dans tous ses excès : « Il incombe de vouloir et de savoir déclencher, dans la machine physique et mentale, le déclic d'un éveil simultané à tous les espaces du dedans et du dehors ¹²² ». Le corps est lié à la création poétique et à l'émergence de l'œuvre dans l'enthousiasme du mouvement :

Ô mon Bien ! ô mon Beau ! Fanfare atroce où je ne trébuche point ! chevalet féérique ! Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois ! Cela commença sous les rires des enfants, cela finira par eux. Ce poison va rester dans toutes nos veines même quand, la fanfare tournant, nous serons rendus à l'ancienne inharmonie. Ô maintenant nous si digne de ces tortures ! rassemblons

¹²¹ Jérôme Thélot, *La poésie excédée : Rimbaud*, Les Cabannes, Fissile, 2008, p. 18-19.

¹²² Alain Jouffroy, *Manifeste de la poésie vécue*, Paris, Gallimard, 1995, p. 39.

fervemment cette promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés : cette promesse, cette démente ! L'élégance, la science, la violence ! On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour. Cela commença par quelques dégoûts et cela finit, – ne pouvant nous saisir sur-le-champ de cette éternité, – cela finit par une débandade de parfums.

Rire des enfants, discrétion des esclaves, austérités des vierges, horreur des figures et des objets d'ici, sacrés soyez-vous par le souvenir de cette veille. Cela commençait par toute la rustre, voici que cela finit par des anges de flamme et de glace.

Petite veille d'ivresse, sainte ! quand ce ne serait que pour le masque dont tu nous as gratifié. Nous t'affirmons, méthode ! Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison. Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours.

Voici le temps des *Assassins*. (« Matinée d'ivresse », Forestier, 1999, p. 217-218.)

Le poème commence par une célébration du bien et du beau qui se trouve sérieusement remis en question. Dans ce chaos des sens se profile pourtant une certaine linéarité dans la répétition de l'expression : « Cela commença par [...] et cela finit par [...] », une épanalepse qui donne le sentiment d'un périple et d'une expérience mystique constitués d'un départ et une finalité. La marche est aussi présente dans le poème à travers les descriptions qui dérivent vers des visions parfois douces et parfois violentes. D'ailleurs, le poème débute par une fanfare, la marche d'une troupe de musiciens dans laquelle le narrateur est emporté :

Ô mon Bien ! Ô mon Beau ! Fanfare atroce où je ne trébuche point ! chevalet féérique ! (« Matinée d'ivresse », Forestier, 1999, p. 217.)

La fanfare apparaît sur un « chevalet féérique », cette délimitation de l'espace est dépeinte comme un canevas de peinture donc d'une représentation du réel par l'art. Ce jeu entre la perception du réel et la vision d'un rêve qui déborde des limites du cadre de la réalité

engendre la possibilité de créer de l'espace. La fanfare, c'est un corps de musique en marche sur la place publique – la musique mise en mouvement qui rythme la marche militaire : « Le mot fanfare a deux acceptions en musique : il sert à désigner un corps de musique militaire uniquement composé d'instrument en cuivre, et il caractérise aussi les morceaux exécutés par ces corps de musique ¹²³ ». Le corps de la musique se répand dans l'espace par la fanfare (donc par un corps militaire) qui s'agite dans le corps du poète. Rythmé par la fanfare le poème va de l'avant : « Toute pensée est émise avec un rythme qu'elle ne découvre qu'en s'avançant : son aventure. Se découvrir est peut-être en partie reconnaître ce rythme ¹²⁴ ». Ainsi nous pourrions dire du poème qu'il découvre son rythme inscrit dans la mesure de la prose. Le corps du texte marchant comme une fanfare est un indice-image que Rimbaud met en place pour accompagner le rythme saccadé et démesuré du poème qui comble l'espace de la page.

Le corps vibrant, le corps exalté et le corps illuminé sont les résultats de la recreation par l'écriture de la recherche du dépassement de ses limites par la marche forcée et par la force qu'exige le parcours de longue distance. Les postures du corps en marche forment des architectoniques dans le recueil et l'obliquée du corps du marcheur est représenté par diverses structures et stratégies poétiques. Que ce soit dans les constructions architecturales de la ville moderne ou dans les décors sinueux de la campagne, la ligne courbe est récurrente dans les *Illuminations*. Rimbaud évoque souvent les extrémités du corps : les jambes, les pieds, les bras, les mains et la tête, mais aussi et surtout l'intériorité, les veines, la chair et le sang comme si le corps était contemplé de l'intérieur. Le corps participe au cosmos dans son ensemble, il se fond dans le paysage, il s'étire vers l'horizon. Entre la vision moderne et l'interprétation de la forme antique du corps, les textes qui constituent le recueil forment ensemble un grand organisme en marche qui s'avance dans la quête du renouvellement de la forme poétique. Les corps des *Illuminations* habitent un espace sans limites et participent à la marche et au dynamisme d'un cosmos poétique qui repousse constamment son horizon.

¹²³ Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, T. 8 F-G, p. 86.

¹²⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 2009. p. 303.

Toutes ces structures de corps en marche qui composent l'organisme des *Illuminations* montrent un désir constant de renouvellement de forme et de posture :

Nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux. (« Being Beateous », Guyaux, 2009, p. 294.)

Son corps ! Le dégagement rêvé, le brisement de la grâce croisée de violence nouvelle ! (« Génie », Steinmetz, 1989, p. 109.)

Les descriptions des divers corps qui se meuvent et se transforment au cours du recueil se trouvent toujours dans un lieu transitoire et formé de matière en constante révolution. L'imaginaire de la marche dans le recueil est d'abord incarné dans un corps en mouvement qui traverse des cycles au fil des poèmes. Que ce soit des corps terrestres ou des corps célestes, ils effectuent des parcours qui animent l'architectonique des *Illuminations* en s'avançant dans l'espace poétique. Rimbaud reproduit l'expérience physique de la marche, il empreint le corps du texte de sensations et de mouvement : le texte est constamment mis en marche par le rythme et les figures de style. Par les images, les corps se mettent en marche et donnent l'élan oblique qui caractérise le dynamisme des *Illuminations*. Passant du corps à l'imaginaire du corps, Rimbaud crée des cosmos et des mondes dans lesquels la poésie doit être vécue comme une expérience active des sens comme la marche.

CONCLUSION

L'imaginaire de la marche dans les *Illuminations* est au cœur du rythme qui invite l'élan et les départs du corps vers un ailleurs du monde, mais il est surtout formulé dans les thèmes du recueil : la présence au monde, la vie moderne, les lieux (entre paysages urbain et nature), la mémoire du passé et le devenir et la quête de l'universalité. La temporalité dans le recueil est cadencée entre la mémoire d'un temps passé et la vision d'un futur imaginé, toujours à l'affût de l'instant fuyant.

Plusieurs départs et plusieurs destinations créent des lignes et des chemins sinueux à travers les poèmes. Saturé de trajets et de déplacements, le recueil est un lieu pratiqué par une multitude de corps en mouvement. Plusieurs corps se dressent et se mettent en marche dans les poèmes du recueil qui devient lui-même un organisme en mouvement. Une constellation de formes et de matières sont animées par la stratégie poétique rimbaldivienne – elles organisent la structure dynamique des *Illuminations* :

Dans les visions rimbaldiviennes les plus parfaites (comme celle dans le poème « Génie »), le monde apparaît comme un organisme unique, efficace, "machine aimée des qualités fatales" ; un organisme qui, pareil à un immense corps merveilleux, embrasse toutes les valeurs authentiques de la vie, y compris les "malheurs nouveaux" dont le chant est clair¹²⁵.

La juxtaposition d'images qui défilent rapidement dans le texte contribue à la célérité qui fait alterner croissance et déferlement et qui remet constamment en cause la linéarité du recueil. L'effet d'harmonie créé entre les corps et les constructions architecturales donne un caractère animiste aux objets et aux décors. Ainsi, toutes les constructions verticales sont obliquées par la cinétique du mouvement de la marche. L'architectonique des images dans les *Illuminations* est formée de lignes courbes qui s'élèvent vers le haut, mais qui retournent inlassablement vers le sol. La démarche des *Illuminations* est bondissante, les images sont structurées par courbe dans l'espace et oscillent entre ciel et terre : « Rimbaud procède par bonds : ils réduisent l'étendue et la durée, ils voudraient même l'annuler¹²⁶ ». Cette attitude

¹²⁵ Nikola Bertoni, *Rimbaud ou la poésie objective*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 206-207.

¹²⁶ Alain Borer, *L'heure de la fuite*, Paris, Gallimard, 1991, p. 43.

bondissante, toujours incarnée par la marche d'un corps, vient briser les envolées lyriques et rend la poésie des *Illuminations* vivace puisqu'elle se tient entre l'élan et la chute : « L'imagination dynamique ne propose vraiment que des images d'impulsion, d'élan, d'essor, bref des images où le mouvement produit a le sens de la force imaginée activement¹²⁷ ». Ce dynamisme recrée la posture du marcheur sur la route, penché vers l'avant, la tête bien haute et le pied levé dans les airs avant de se poser au sol afin de poursuivre l'impulsion de la marche.

La figure du marcheur des *Illuminations* est versatile, elle passe à travers les lieux et les époques comme un être éternel, au-delà de toute norme y compris celle du temps. Les diverses figures de marcheurs qui se trouvent dans les *Illuminations* ont en commun ce rapport avec l'idéal rimbaldien de la liberté sauvage et libre. Ils sont nomades, promeneurs, vagabonds et errants, tous rencontrés sur la route de la fraternité. Ils ont en commun leur engagement envers le monde, leurs expériences des routes et leur capacité d'observation (« Promontoire ») que permet la marche. Ils sont les laissés pour compte de la société bourgeoise et bien pensante, en marge de la vie sédentaire

Les *Illuminations* appellent les départs et la force de la volonté. Pour Rimbaud, l'émergence de la création poétique est associée à la levée, un essor de l'esprit qui est motivé par une force ou une raison qui demeure inconnue, mais qui peut s'incarner dans un corps. Les objets, l'architecture et le paysage sont comparés à des corps et ont des caractéristiques anthropomorphes. La verticalité du corps est utilisée comme un canevas qui peut s'étirer et s'écarter dans le décor poétique animé et en mouvement. Le corps qui se lève représente le moment de la décision et le geste premier de l'affranchissement, comme l'enfant qui se lève pour la première fois afin de se déplacer sans l'aide de son entourage. L'indépendance et la liberté de l'être sont mises en marche par cet élan, ce goût du dépassement qui doit être pour Rimbaud autant incarné dans le réel et l'expérience physique de la marche que dans l'imaginaire exprimé dans l'espace poétique.

¹²⁷ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Livre de poche, 2007, p. 121.

La marche est une activité qui met le corps dans une posture d'ouverture face au monde, qui promet de tout percevoir et de décupler les possibilités de découvertes, de connaissances et de nouveaux horizons. Elle est l'outil premier de la mobilité de l'être humain quelle que soit sa condition et son statut. Entre la ville et la campagne, le marcheur des *Illuminations* se tient en travers de tous les lieux en quête de son individualité et en se questionnant sur le monde et en voulant rejoindre l'horizon du réel. Ainsi, la marche est un moteur de création dans les *Illuminations* qui cherchent par diverses figures de style à recréer la corporéité du monde, à donner chair à des impressions et à des rêves de distances tout en gardant une ligne directrice et constante. Tous les sens sont conviés dans le recueil comme lors d'une marche, en particulier le sens de la vue qui est l'organe de la modernité, le siège de la « vision » poétique. Les images se succèdent sans cesse dans le recueil, recréant ainsi le mouvement du paysage qui défile au rythme des pas du marcheur. La rencontre avec l'autre, la perception par les sens, la possibilité d'observer le monde en dehors des cadres de la vie quotidienne sont des caractéristiques communes à plusieurs écrivains marcheurs et déambulateurs.

Marcheur du rêve dans la quête de l'ailleurs inconnu et mystérieux, marcheur cherchant à s'incarner toujours plus avant dans la matérialité du réel, le marcheur des *Illuminations* est paradoxal et chaotique, il se situe toujours entre deux mondes, celui de l'imaginaire poétique et celui du réel vécu. Le battement de ses pas rythme la structure à la fois saccadée et vibrante du recueil. C'est la vivacité de la marche qui porte « ses vues, ses souffles, son corps, son jour » (« Génie »).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre à l'étude :

- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris, Gallimard, Pléiade, 2009, 1101 p.
- ———, *Poésie. Une saison en enfer – Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, 342 p.
- ———, *Illuminations*, Paris, GF Flammarion, 1989, 221 p.

CORPUS CRITIQUE :

- BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, 814 p.
- BERTOLINO, Nikola, *Rimbaud ou la poésie objective*, Paris, L'Harmattan, 2004, 338 p.
- BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 331 p.
- BORER, Alain, *L'heure de la fuite*, Paris, Gallimard, 1991, 175 p.
- BRUNEL, Pierre, *Va-et-vient : Hugo, Rimbaud, Claudel*, éd. Klincksieck, Paris, 2003, 222 p.
- ———, *Éclats de la violence, pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 2004, 766 p.
- BUISINE, Alain, « Pour un Rimbaud à marche forcée », dans *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique, actes du colloque de Chypre*, Tallandier, Paris, 1992, p. 13-42.
- CLAES, Paul, *La clé des Illuminations*, Amsterdam, Rodopi, 2008, 359 p.
- COMBE, Dominique, *Dominique Combe commente Poésie. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, 2004, 242 p.

- DHÔTEL, André *Rimbaud et la révolte moderne*, Paris, Table Ronde, 2004, 200 p.
- DOTOLI, Giovanni, *Rimbaud ingénieur*, Paris, éd. Paris-Sorbonne, 2005, 318 p.
- FONGARO, Antoine, *Matériaux pour lire Rimbaud*, Toulouse, Presse universitaire du Mirail, 1990, 101 p.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, éd. Livre de poche, Paris, 1999, 316 p.
- FUMET, Stanislas, *Rimbaud, mystique contrarié*, Paris, Plon, 1966, 254 p.
- GERMÈS, Sophie, *La poésie moderne – Essai sur le lieu caché*, Paris, l'Harmattan, 1999, 286 p.
- MUNIER, Roger, *L'ardente patience d'Arthur Rimbaud*, Paris, José Corti, 1993, 434 p.
- MURAT, Michel *L'art de Rimbaud*, Paris, Corti, 2002, 492 p.
- MURPHY, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, éd. Honoré-Champion, 2004, 627 p.
- PERRIER, Madeleine, *Rimbaud. Chemin de la création*, Paris, Gallimard Essai, 1973, 166 p.
- PERRIN, Jacques, *Rimbaud au Japon*, Lille, Presse universitaire de Lille, 1992, 188 p.
- PLESSSEN, Jacques, *Promenade et Poésie, l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris, Mouton et cie, 1967, 348 p.
- ———, « Ut pictura poësis. Voix et vue dans les *Illuminations* », dans *Rimbaud ou « la liberté libre »*, colloque de Parade Sauvage, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1987, 168 p.
- PLOUVIER, Paule, *Sous la lumière de Nietzsche : Rimbaud ou le corps merveilleux*, Saint-Maximin, Théétète, 1996, 155 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Rimbaud ou la poésie du devenir », *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, pp. 189-250.

- ROSS, Kristin, *The emergence of social space : Rimbaud and the Paris Commune*, New York, London, Verso book, 2008, 170 p.
- SACCHI, Sergio, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2002, 266 p.
- SCOTT, David, « La structure spatiale du poème en prose : d'Aloysius Bertrand à Rimbaud », dans *Poétique*, no. 57-60, 1984, pp. 295-308.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique*, actes du colloque de Chypre, Paris, Librairie Jules Tallandier, 1992, 126 p.
- THÉLOT, Jérôme, *La poésie excédée : Rimbaud*, Les Cabannes, Fissile, 2008, 48 p.
- THOMAS, Frédéric, *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, Paris, L'Harmattan, 2007, 293 p.
- VADEBONCOEUR, Pierre, *Le pas de l'aventurier : À propos de Rimbaud*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, 111 p.
- WHITAKER, Marie-Joséphine, *La structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1972, 182 p.

CORPUS THÉORIQUE :

- ANTIER, Chantale, *Une histoire du monde au 19^{ème} siècle*, dir. Theodore Zeldin, Paris, Bibliothèque historique Larousse, 2008, 478 p.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970, 224 p.
- ———, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, Quadrige, 2005, 183 p.
- ———, *L'Air et les Songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Livre de poche, 2007, 350 p.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'ère du capitalisme*, « *Le Paris du second empire chez Baudelaire, Le flâneur* », Paris, Payot, 1979, 286 p.

- BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens des processus rythmiques en poésie contemporaine*, éd. Balzac, coll. Univers des discours, Montréal, 1992, 455 p.
- CARPENTIER, André, L'ALLIER, Alexis, *Les écrivains déambulateurs – Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, dir. André Carpentier, Alexis L'Allier, Montréal, Figura, 2004, 197 p.
- CHATELAIN, Abel *Les migrants temporaires en France de 1800 à 1914. Histoire économique et sociale des migrants temporaires des campagnes françaises au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle*, tome 1, Lille, Publication de l'université de Lille, 1976, 1213 p.
- CHEVALIER, Jacques, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 2004, 1060 p.
- COHEN, Jean, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, 288 p.
- COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, 244 p.
- ———, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, 263 p.
- ———, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, éd José Corti, 2005, 441 p.
- DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, du Regard, 2002, 191 p.
- DUVIGNAUD, Jean, *Nomades et Vagabonds*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, 319 p.
- GUILLAUME, Gustave, *Temps et Verbe, théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, éd. Honoré Champion, 1970, 134p.
- HÉSIODE, *Théogonie, les Travaux des jours, Hymnes homériques*, Paris, Gallimard, 2001, 416 p.
- JOUFFROY, Alain, *Manifeste de la poésie vécue*, Paris, Gallimard, 1995, 163 p.
- JULIA, Dominique, « Heureux et malheureux et perclus du chemin », dans *La marche, la vie, solitaire ou solidaire, ce geste fondateur*, Paris, Autrement, 1997, pp. 30-50.

- KAHN, Gustave, *Symbolistes et Décadents*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, 404 p.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, 1866-1877.
< <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205362h.r=pierre+larousse+grand+dictionnaire+universel+du+XIX+si%C3%A8cle.langFR>>, consulté en février 2008.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, 263 p.
- ———, *Éloge de la marche*, éd. Métailié, Paris, 2000, 176 p.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, éd. PUF, Quadrige, 2006, pp. 365-384.
- MESCHONNIC, Henri, « Espaces du rythme », *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, éd. Verdier, 1982, pp. 299-333.
- MONTANDON, Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses université Blaise Pascal, 2002, pp. 299-333.
- ONFRAY, Michel, *Théorie du voyage : Poétique de la géographie*, Paris, Livre de Poche, 2007, 125 p.
- ———, *Le souci des plaisirs, construction d'une érotique solaire*, Paris, J'ai lu, 2009, 253 p.
- POULET, George, *Études sur le temps humain Vol.3 Le point de départ*, Paris, Plon, 1964, 239 p.
- SOUBEYROUX, Jacques, « Synthèse de la table ronde », dans *Partir/Revenir, Actes du colloque des 24, 25 et 26 septembre 1998*, dir. Frédéric Regard, Jacqueline Sessa, Jacques Soubeyroux, Saint-Étienne, C.E.L.E.C, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1999, pp. 247-248.
- VAILLANT, Alain, *La crise de la littérature – Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, 395 p.
- VALÉRY, Paul, « Philosophie de la danse » (1938), dans *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », éd. Nrf, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403.

Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication : dans *Conferencia*, 1^{er} novembre 1936.

- WAGNIART, Jean-François, *Le vagabond à la fin du 19^{ème} siècle*, Paris, Belin, 1999, 348 p.
- WHITE, Kenneth, « Géopoétique, perspective historique » extraits du *Cahier n°1* de l'Atelier du héron (Automne 94). http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/textes_fond_geopoetiques3.html.